

# الروح المصري

في أدب

بتاح حتب

ومحمود سامي البارودي



المؤلف

فنايز علي

تقديم  
الأستاذ

ضياء محمد الساعدي



# الروح المصري

في أدب

بنتام حنّيب

ومحمود سامي البارودي

رؤية نقدية وتطبيق

المؤلف / فايز علي

(ط ١ - ٢٠٠١)

رقم الإيداع : ١٣٩١٧ / ٢٠٠١

الطبعة الثانية ، القاهرة ٢٠٠٣

جميع حقوق الطبع محفوظة للمؤلف



## فهرس الكتاب

ج	من أقوال الحكيمين .....
د - هـ	تقديم : بقلم الأستاذ / ضياء عبد الهادى .....
و	مقدمة الطبعة الثانية .....
ز - ك	مقدمة الطبعة الأولى .....
٧ - ٢٠	<b>الباب الأول: حكيمان مصريان .....</b>
٧ - ١٦	(١) رب السيف والقلم .....
١٧ - ٢٠	(٢) مؤلف أقدم كتاب معروف .....
٢١ - ٣٦	<b>الباب الثانى: الأدب المصرى .. وجهة نظر نقدية. ....</b>
٢١ - ٣٢	الفصل الأول: سبق الأدب المصرى وعالميته .....
٢٢	أولاً: أدب محافظ ملتزم .....
٢٥	ثانياً: نواحي التجديد .....
٢٧	ثالثاً: أدب ملحمى .....
٢٩	رابعاً: أدب درامى .....
٣٠	عالمية الأدب المصرى .....
٣٣ - ٣٦	الفصل الثانى: بين لغتين وأدبين .....
٣٧ - ٥١	<b>الباب الثالث: الروم المصرى .. مذهب فى النقد الأدبى. ....</b>
٣٧ - ٤١	الفصل الأول: رؤية للأسطورة والروح المصرى .....
٣٧	الروح والجدل .....
٣٨	جدل الروح وأسطورة أوزير .....
٣٩	الروح والفن والأدب .....
	الفصل الثانى: الروح المصرى -
٤٢ - ٥١	عناصره وعلاقته بالأدب (دراسة مقارنة) .....
٤٢	الدين والسياسة .....
٤٦	العمل الطبعى (الجغرافى) .....
٤٧	الحياة السياسية والاجتماعية فى العصر الحديث .....
٤٨	أولاً: عهد محمد على .....
٤٩	ثانياً: عهد إسماعيل .....
٥٢ - ٧٩	<b>الباب الرابع: نقد تطبيعى. ....</b>
٥٢	الفصل الأول: مقدمة التعاليم والقصيدة السرندبية .....

٦٣	الفصل الثاني: قصيدة البارودي - رؤية نقدية .....
٧٨	البنية الدرامية للقصيدة .....
٨٠	الفصل الثالث: كيف ظهر الروح للمصري في شعر البارودي .....
٨٠	أولاً: وصف الآثار المصرية .....
٨٧	ثانياً: البارودي وقصيدته عن مصر .....
٩٢	ثالثاً: نماذج أخرى للمقارنة .....
٩٢	(أ) الاسم وعلاقته بالشخصية .....
٩٣	(ب) ابن الأيكة وسنوحى .....
٩٤	(ج) الشعر الاجتماعي وشكاوى الفلاح .....
٩٥	(د) في وصف الثعبان .....
٩٦	(هـ) متفرقات .....
١٥٧-١٠١	الباب الخامس: الرثاء في شعر البارودي .....
١٠١	الرثاء في الشعر العربي .....
١٠٣	فن الرثاء عند البارودي .....
١٠٦	رثاء روجه .....
١٠٧	شرح القصيدة ونقدها .....
١٠٨	١- التفجع وإظهار الحسرة .....
١١٥	رؤية لمطلع القصيدة .....
١٢٠	تحليل الألفاظ في السياق .....
١٢٢	٢- وصف حال بناته .....
١٢٦	٣- حوار مع الزوجة ورثاؤها .....
١٣٢	٤- وصف حال الشاعر .....
١٣٨	٥- تعريض بالشائنين .....
١٤٧	٦- تحذير وتأمل .....
١٥٤	٧- خاتمة القصيدة .....
١٥٧	٨- تعليق .....

## الباب السادس : عودة إلى الحكيم بتاح حتب

دراسة مقارنة لمتن التعاليم ..... ١٧٢-١٥٨

أولاً: عدم التباهي بالمعرفة .....

ثانياً: الفلسفة (الحكمة) تطيل العمر .....

ثالثاً: وبضدها تتبين الأشياء .....

الإلزام الاجتماعي .....

رابعاً: الرجل الدبلوماسي .....

خامساً: آداب المائدة .....

سادساً: احترام الرئيس .....

سابعاً: اكتساب الأصدقاء واختيارهم .....

ثامناً: الحياة العائلية .....

خاتمة الدراسة : النقد الأدبي والأسطورة..... ١٨١-١٧٣

رؤية إجمالية..... ١٨٤-١٨٢

قائمة المراجع ..... ١٩٩-١٨٥



## من أقوال الحكميين

إذا حجب الفقر امرأ ذا نباهة

فلا بد يوماً أن يشيد به الفضل

· إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضع فعليك أن تتجاهل  
وضاعته السابقة ، واحترمه حسب ما وصل إليه لأن الثمرة لا  
تأتي عفواً

ولا تحتقر ذا فاقة فلربما

لقيت به شهماً يبر على المثرى

فرب فقير يملأ القلب حكمة

ورب غنى لا يريش ولا يبرى

· إن الحكمة أكثر خفاء من الحجر الكريم ، ولكن المرء يمكنه أن  
يعثر عليها لدى الإماء اللاتي يدرن الرحن

إن الجمال لفي الفؤاد وإنما

خفى الصواب لأنه لا يظهر



## تقديم بقلم العلامة الناقد

### الأستاذ / ضياء عبد الهادي

اهتم النقد الأدبي بالنص من ناحية اللفظ والمعنى والنسق والأسلوب والموضوع، واستحدثت نظريات منها البنيوية التي تفرض موت المؤلف، ويبقى النص الذي أقيم عليه نظرية التفكير، ويتم تقييم المبدع وقدرته وموهبته وتمكنه من خلال النص المبدع (المنتج)، هذا حتى جاء فايز على بنظريته في النقد الأدبي وضرب مثلاً بالدراسة المقارنة والتحليل لنص الحكيم "بتاح حنب" وقصيدة شاعر السيف والقلم "محمود سامي البارودي"، للبحث عن الروح المصرية في الأدب.

وبعد البحث عن المعنى اللفظي للروح فهي نسيم الريح، والروحانية القابلة للمادية التي تفسر الكون والمعرفة والسلوك، كما وجدنا أن من الأجدى البحث عن المرادف وهو الهوية، ونبدأ بالمعنى اللفظي للهوى فإنه يعنى الحب، واستهوى فلانا أى أثر فيه حتى جعله يتقبل رأيه دون أن يقيم لديه الدليل اليقيني على صحته، والهوية هي البطاقة أو سجل البيانات التعريفية العامة التي تحوى الاسم والنسب وزمن ومكان النشأة والوظيفة والصفات المميزة.

وأما المعنى العنوي للروح فيعنى السلوك في العادة وما يحكمه من تقاليد موروثة أو حالة لا تظهر إلا بالتعامل وتكوين العلاقات، والمعنى المعنوي للهوية هو البيان للجنور والأصول.

وعليه أود استكمال المعنى المستهدف للتعريف بنظرية الأستاذ/ فايز على في النقد الأدبي وإضافة "الهوية المصرية" إلى الاسم ليكون "الروح المصرية والهوية المصرية في الأدب"، لأن النظرية تخص بالنقد للكاتب وما يحمله من قيم وموروثات في حين يكون الاسم "الهوية المصرية في الأدب" للتركيز الواضح في هذه النظرية النقدية الأدبية على اكتشاف واستشفاف الملامح المصرية المحددة والدالة على المصرية الأصيلة التي لدى الكاتب المبدع، والتي أسقطها في النص الفني، واستبيان خصائصها وعلاماتها وصفاتها المميزة، تلك الملامح التي يجب أن نتعرف عليها ككتابات ومفكرين للنص الأدبي لكي نضع أيدينا عليه ونصل إلى اللذة والمتعة التي يبرجوها أي كاتب لمقلى أعماله الأدبية.

بالهوية المصرية التي يمتلكها (أ. فايز على) فتح نوافذنا على نسيم رياح حضارتنا المصرية الثلاث (المصرية والقبطية والإسلامية)، بما جعلنا نتعرف ونفهم ونذكر ملامح روحنا المصرية بتقديم دراسته المقارنة بين الأدب المصري القديم (تعاليم بتاح حتب) والأدب المصري الحديث (قصيدة الرثاء للسرنديبية لمحمود سامي البارودي) وأعطى مثلاً واضحاً لدى التقارب بين الأفكار والقيم الأخلاقية والاجتماعية ويظهر لنا أن الوجدان المصري متوارث، كما تؤكد النظرية النقدية التي بين أيدينا أن المبدع المتأثر بموروثه من عادات وتقاليد لا بد أن تشبع ملامح هويته في إبداعاته بأي شكل وعلى أي صورة، وعلى النقد أن يكون له الدراية والإدراك الكاملان بالتاريخ والقيم الحياتية المتوارثة للشعب المنتمي له المبدع، لكي يحدد مدى أصالة المبدع في إنتاجه الأدبي، وهذا الناقد المنتج نظرية النقد الجديدة يكون نقده فاتحة للمعرفة والتأمل في ملامح الهوية، وهذا يفيد كل المبدعين أكثر من المتلقين.

إن العرض المقدم لنا يفيد ويضيف معلومات في غاية الأهمية : إن الكائن واحد مهما اختلفت أزماته لأنه يحمل جذور جمالياته الاستيطيقية وأصول موروثاته المذكورة عن طريق الدلالات المجازية ومعاني الاشتقاقات وأيضاً ما يحدده من الجرس وتموجاته.

ولقد اتفقت مع دعوة أ. فايز بإحياء الأدب المصري القديم، وإعادة قراءته بأسلوب مستفيد بكل ما وصل إليه البحث والدراسة، لكي تطلع عليه الأجيال، ولا يعني هذا أن يعكف شعراء وأدباء اليوم على محاكاة القديم، بل يتمثلوه كما تمثله أصحاب الهوية المصرية، ويبدعوا ما يشاعون من الإبداعات.

كما أحذر النقاد للأدب المصري من أن يستخدموا المعيار والمقياس الغربي الذي يشوه الأعمال المتعددة ويفسد انقذ وظيفته.

وأخيراً أطالب أ. فايز على بالمزيد من التطبيقات لنظريته النقدية في الأدب حتي يترسخ مفهومها، ويدركها النقاد، ويعيها المبدعون، ويستفيد منها المتلقون، وبالتوفيق قدماً إن شاء الله.

**ضياء عبد الهادي**

**مؤسس جماعة صالون رؤى للنقد**

## مقدمة الطبعة الثانية

### من الروم المصري

قمت بطباعة هذا الكتاب ذات مرة منذ نحو عامين كاملين، على أمل أن أعاوده بالتقحيح والمراجعة. وهأنذا أقدمه اليوم وقد أضفت إليه فصلاً جديداً بعنوان: "الرثاء في شعر البارودي" ولا أزعج أن هذا كل ما كان ينبغي أن يضاف، أو يعدل، ولكن إنجاز بعض المراد أولى من عدمه. ولعل القارئ يتوقع أن نقوم بإظهار السمات المصرية في مراثيات البارودي اتساقاً مع عنوان الدراسة. وهذا ما ظهر فعلاً في تحليل قصيدة البارودي في رثاء زوجته "عديلة يكن" التي ورد إليه نعيها وهو في سرنديب سنة ١٨٨٣م، ظهر في المضمون والأسلوب، فرأينا شاعراً ملحمياً رومنسياً بمعنى الكلمة، ذا موهبة فريدة وقدرة متميزة على استيعاء الأخيلة الأسطورية واصطناع الرموز المعبرة حسب الموقف الذي هو بصددده.

ولا نريد الإطالة حيث ينبغي علينا أن نختصر، فنترك للقارئ فرصة مطالعة ما كتبناه عن تلك المراثية الخالدة، التي نعتبرها من عيون الشعر العربي، وعلامة مميزة من علاماته، سائلين الله أن يعيننا على إظهار ما انطوى عليه ذلك الشعر من محاسن، لدرء ما وجّه إليه من مطاعن.

### المؤلف



## المقدمة

هذه الدراسة ليست إلا وجهة نظر نقدية تحاول تتبع الجذور والبحث الدقيق في علاقتها بالفروع، وهي ليست كذلك نظرة قبلية ولا اقتناعاً مسبقاً نحاول إسقاطهما على الأعمال الأدبية التي نحن بصدد تناولها، وإن كان عنوان الدراسة يدل على استنادها إلى الدراسات التاريخية واللغوية فإننى أؤكد أننا لسنا بصدد دراسة في تاريخ الأدب واللغة ولا التاريخ الإنساني بوجه عام.

إن لب هذه الدراسة أن الأدب تجلى للروح، والبحث في أصول الروح المصرى يقتضي أن نتأمل الديانة المصرية القديمة وتاريخ مصر السياسى والاجتماعى وطبيعة مصر الجغرافية، وذلك لاكتشاف العناصر التى صاغت ذلك الروح المصرى الذى لازلنا نعتقد أنه جوهر الحضارة المصرية، والروح كالكائن الحى، بل إنه مصدر الحياة لا للإنسان المفرد بل للأمة كلها - ليس فى عصر محدد ولا عهد بعينه ولكن عبر عصور الزمان وجزئيات المكان، إذ أن الروح بطبيعته الحرة يتجاوز مقولتى الزمان والمكان.

وطبقاً لمفهوم التجلى فإن هذا الروح لا ينفك يظهر فى أدب المصريين قديمه وحديثه. كما أنه يظهر فى فنونهم التشكيلية والإيقاعية وعاداتهم وتقاليدهم وأمثالهم الشعبية أيضاً.

ظهرت آثار ذلك الروح وخصائصه إذن فى أدب الحكيم بختام حبيب - مؤلف التعاليم الشهيرة التى تعتبر حتى الآن أقدم كتاب معروف فى التاريخ، إذ يناهز عمرها نحو خمسة آلاف سنة - كما ظهر الروح المصرى ذاته فى شعر رب السيف والقلم محمود سامي البارودي إبان القرن التاسع عشر. والظهور فى الحالين له دلائله وله إشارات، وفى هذه الدراسة المقارنة لا نقف عند مجرد التشابه اللفظى الظاهر جلياً فى عبارات الأديبين، فالتشابه اللفظى وحده لا يكفى للدلالة على حيوية الروح المصرى عبر عشرات القرون، ولا ينهض دليلاً على صدق النظرية النقدية التى ننادى بها.



فالمسألة إذن أبعد من مجرد تشابه الألفاظ أو توارد الخواطر، فهذه أمور شائعة في تاريخ الأدب، والنقاد يهتمون بها بلاشك لدى مقارنتهم بين النصوص الأدبية، فنحن نبحث الأمور الجوهرية لا العرضية، ومن ثم اتجهنا إلى تحليل النصوص الأدبية المتاحة لنا - وهي متن التعاليم القديمة وبعض قصائد البارودي - تحليلاً شاملاً مراعين خصوصية النثر الفني في التعاليم والنظم للشعري في قصائد البارودي، كما راعينا علاقات الإبداع الأدبي بالأخلاق والجمال - بل بالمجتمع والبيئة، واعتبرنا مذاهب النقد الأدبي على تنوعها وتعدد وجهات النظر التي تطرحها. فنحن نهذف إلى صياغة مذهب نقدي مشتق من حضارتنا يكون واضح المعالم، وفي الوقت ذاته لا نتغافل عن آراء النقاد القدامى والمحدثين - الغربيين والشرقيين حتى لا نقع في أوهم الكهف، ونتحرر قدر الإمكان من عيوب النظرة الجزئية مهما تكن دقتها.

وثمة أمور لابد من التنبيه إليها، فقد نؤاخذ بأننا نجرى مقارنة بين أدب قديم معرق في القدم وعمل أدبي آخر ينتمي للعصر الحديث، فهذا عصر وذاك عصر، وهذه لغة وتلك لغة، وهذا عمل نثري وتلك نظم من الشعر ..... إلى آخر تلك الانتقادات التي يمكن أن تعن للبعض.

والرد على هذه الأمور كلها يتلخص في أن الروح الكلي مفهوم شامل يتسع لكل تلك المتناقضات .. إن سلمنا بأنها كذلك - فالروح موجود منذ الأزل وسيظل إلى الأبد، وليس معنى هذا أنه لا يحتمل التطورات والتغيرات - بل على العكس من هذا نجده جامعاً لأطراف التغير والتبدل، فهو ملء بالإمكانات المختلفة زاخر بالتيارات المتعارضة.

وقد يعترض البعض قائلاً إذا كان الروح مفهوماً جامعاً على هذا النحو الذي يتسع للأمر ونقيضه فما الجدوى إذن وراء افتراض وجوده من الأساس؟ والإجابة عن ذلك أن ثمة عناصر جوهرية تميزه وتحدد ملامحه - لذلك تناولنا في دراستنا هذه العناصر المكونة للروح الكلي، ومنها الدين والسياسة والجغرافيا كما أوضحنا.

ولنا أن نقول بوضوح إن **بتام حبيب والبارودي** أديبان مصريان جمعت بينهما تقاليد أدبية واجتماعية مشتركة وبيئة واحدة ثابتة في المكان، مما كفل لهما أرضية

مشتركة للإبداع الحر هذا في الثعاليم وهذا في الشعر، ويبقى لكل منهما بعد هذا ما يميزه عن غيره من الأدباء.

وسنلاحظ في تضاعيف هذه الدراسة كم هناك من العناصر المشتركة وأوجه الشبه بين اللغتين المصرية والعربية ، وبين الأديبين القديم والحديث! وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على أن ثمة روحاً مشتركاً يجمع طرفي المعادلة بوضوح وإن خفا علينا أو بات مستتراً، وما علينا كنفاد إلا أن نكشف عنه النقاب أو نزيح الستار، ولابد لنا للقيام بهذه المهمة من الإلمام بأطراف المعرفة حتى لا نقع في هاوية الاستدلال الخاطئ أو التأويل المتعجل.

وتأسيساً على ما تقدم فقد قسمنا دراستنا هذه إلى أربعة أبواب، فتناولنا في الباب الأول سيرة الأديبين فعرفنا ما استطعنا بظروف حياة كل منهما وشخصيته. وابلوغ هذه الغاية اجتهدنا في تفسير الظواهر التاريخية وإن عرضناها في سياق قصصى حتى نقدم ترجمة حياة وافيه نابضة بالحياة - وهذه الترجمة الواعية هي التي نفيدنا في استجلاء جوانب الشخصية واستكشاف خلجاتها لنفيد من ذلك في دراستنا النقدية فنلمس الروابط والعلاقات بين النفس الإنسانية وإبداعها الأبدى.

و الباب الثانى موضوعه الأديب المصرى ومكانته، وربما بدا المصطلح غير مألوف، ولكن الحقيقة أن الأديب المصرى ذو أسبقية زمانية ونوعية أيضاً، فتقاليد الشفاهية ترجع إلى الألف الرابع قبل الميلاد، والكتابية تتأخر في عمرها الخمسة آلاف سنة. لهذا أشرنا بإيجاز إلى سمات ذلك الأدب وعالميته. وإنه لمن المدهش أن يحفل بالأساطير والملاحم والدراما والقصص التى ما انفكت عبر تاريخ الأدب نماذج مشعة فياضة بالإشارات ، والحقيقة أننى كنت أدهش كلما طالعت هذه النماذج وأتساءل كيف يمكننى الاستفادة من هذا المعين الدفاق فى صياغة نظرية فى النقد؟

كما يشتمل هذا الباب على مقارنة بين اللغتين المصرية والعربية، حتى نوضح الأسس المشتركة التى يمكن أن تقوم عليها دراسات المقارنة كذلك التى أجريناها فى دراستنا. "الأديب المصرى منذ اختراع الهيروغليفية حتى عصر الأتقار الصناعية".

وبعد ذلك نطرح فى الباب الثالث مذهبنا فى النقد، ولا ندعى أننا أحطنا فيه بكل شاردة، ولكن حاولنا أن نضع له تعريفاً دقيقاً، فعرفنا الروح المصرى، وأوضحنا الأساس الجلى فى الأسطورة المصرية، وعالجنا بالإضافة لهذا عناصر الروح المصرى.

ومن الطبيعى أن تفضى بنا أبواب الدراسة السابقة إلى المجال التطبيقى فى الباب الرابع، وفيه أربعة فصول رئيسية:

\* فى الأول منها دراسة مقارنة لمقدمة التعاليم المصرية وقصيدة البارودى فى رثاء حسين المرصفى وعبد الله فكرى.

\* وفى الثانى رؤية نقدية للقصيدة وتوضيح لعناصرها الدرامية.

\* وفى الثالث أمثلة من شعر البارودى توضح أبعاد نظريتنا النقدية.

\* وفى الفصل الرابع عودة إلى تعاليم بتمام حجب إذ قارنا بينها وبين فكر الفلاسفة والشعراء.

\* وفى الفصل الختامى بلورنا علاقة الأسطورة المصرية بالإبداع الألبى ومذاهب النقد الألبى.

فما هذه الدراسة إنن إلا محاولة لإبداع نظرية أو رؤية نقدية ذات سمات مستمدة من حضارتنا وألبنا دون تجاهل لما أحرزه النقد الألبى - عبر عصور تطوره - من تقدم يجب الإفادة منه على أفضل نحو.

وفضلاً عن هذا قدمنا دراسة تطبيقية عن نصوص أدبية تنتمى لطرفى التاريخ : قديمه وحديثه كى نؤكد أن ثمة روحاً ذا استمرارية واتصال يمتد بين هذين الطرفين ويواصل امتداده ما اتصلت آنات الزمان.

ومن ثم كانت دعوتنا - التى لا نمل من تكرارها إلى ضرورة إحياء الألب القديم بنشر نصوصه بلغة عربية سليمة وشرحها ودراستها حتى تطلع عليها الأجيال وتفيد منها على نحو ما أفاد شاعرنا محمود سامى من تراث الذين سبقوه ، ولا نغنى

إطلاقاً أن يعكف شعراء اليوم وأدباؤه على محاكاة القديم بل أن يتمثلوه كما تمثله  
البارودي ويبدعوا ما شاء لهم الإبداع.

وأخيراً أرجو أن تتيج لى الأيام معاودة هذه الدراسة لاستكمال ما نقص فيها،  
وتأليف ما تعارض من جزئياتها حتى تقترب من الكمال الذى ننشده. وإن كنا لا ندركه  
فى معظم الأحوال، والله أسأل أن يهدينا لهذا - إنه على كل شئ قدير وبالإجابة جدير.

المؤلف



## الباب الأول: حكيمان مصريان

(١) رب السيف والقلم (١٨٣٩ - ١٩٠٤ م)

(١٢٥٥ - ١٣٢٢ هـ)

غادرت السفينة ميناء السويس وعلى متنها قادة الثورة في آخر شهر ديسمبر من عام ١٨٨٢ م - آخذة طريقها إلى سرنديب حيث المنفى الذي قدر على الشاعر الفارس أن يعيش فيه إلى نهاية عمره بعيداً عن الوطن ! إنه إنن الفراق الأخير للأهل والأصحاب والمناصب والألقاب . فيا لله كم من تكريات جميلة ستبقى وإن ذهبت أيامها!

جلس الفارس في هدوء في أحد الأركان وهو يبحث عن شيء ما بين أوراق كثيرة خطتها يده . إنه يبدو في حوالى الأربعين من عمره . وقد اشرب وجهه بنضارة لم تمحها الكارثة الطارئة التي ألمت به وبوطنه ، فما زالت عيناه تشعان بسيماء الطموح والنبالة ، وهما - رغم الحزن الذي جللها - تتبئان عن شجاعة رجل خاض للحروب وواجه الموت بحسامه ، فكيف به يتراجع أمام نوائب الدهر ؟

فلنطالع الآن بعض ما كتبه في تلك اللحظات التي لا توصف : ( إنى لما أقصت  
بى غوائل الزمن إلى مفارقة الأهل والوطن ، وحقت كلمة الوداع وأنصت كل مجيب  
وداع سارت بأشباحنا الفلك بتقدير من له الملك .. ) .

غريبٌ تخطأه الأساءة فمألهُ      سوى عبراتِ المقتلين طيبُ  
وما أسفى أنى غريبٌ عن الحمى      ولكننى بين الأنام غريبٌ (١)

مولد الشاعر: شهدت ذكرى الإسراء والمعراج من عام ١٢٥٥ هـ ( ١٨٣٩ م ) ميلاد محمود سامى سليم المماليك الجراكسة الذين حكموا مصر فى القرون الوسطى . لقد قتل جداه فى مذبحه المماليك على يد محمد على باشا سنة ١٨١١ ، بينما أحرز أبوه حسن - حسنى بك - وهو من أمراء المدفعية - بطولة فى معارك مصر بالأتاوضول ضد

(١) هذا النص والبيتان مقتبسان من نص كتبه الشاعر ونقله شارحا ديوانه - راجع : ديوان البارودى - شرح على الجارم ومحمد شفيق معروف - ج ١ ، ص ٤٣ - ٥١ .

تركيا . ولما كان أحد أجداده ويدعى مراد بن يوسف شاويش ملتزماً بناحية إيتاي البارود بمديرية البحيرة فقد لقب بالبارودي . وساعة ميلاده ربما لم يكن أحد ليتوقع أن الشعر العربي سيشهد نهضته العظمى على يديه ! ولعل الشعر كان ملجأه وسلواه عما واجهه من أحداث ، إذ سرعان ما توفى والده بعيداً عن مصر - في دنقلة - وهو لم يزل في السابعة من عمره!

### كـ محمود سامي في بيته (الشاعر يتحدث عن نفسه) :

نشأت في ذلك البيت القائم في باب الخلق ذي الحديقة الغناء والأفنية التي كانت تزين جدرانها قصائد خالي إبراهيم . كانت أمي فاطمة البارودية تحدثني عنه كثيراً ، فأحبيته وورثتني استطعت أن أقرأ قصائده واكتب مثلها . قالت لي أمي ذات يوم : عليك أن تتعلم اللغة العربية جيداً حتى تنظم قصائد مثل التي كتبها خالك . وكنت أتعجل الأيام حتى أكبر وأحقق هذا الهدف . هكذا تتلمذت على أيدي خيرة المعلمين الخصوصيين ، ولما بلغت مبلغ التعقل ازددت ميلاً إلى معلمي الشيخ حسين المر صفي الذي توثقت علاقتي به وأنا تلميذ في المدرسة الحربية - وبعد تخرجي فيها . كما كنت شديد الولع بحياة الجندي ، وما كان أحب صورة والدي - رحمه الله - إلي وهو في زيه العسكري ! لقد انطبعت هذه الصورة في مخيلتي فلا تكاد تبرحها حتى تعاودها صور القصائد التي نظمها خالي ، وما أطرف القصص التي كانت تحكيها لي أمي عن أجدادي الفرسان المغاوير !

يوم تخرجي عام ١٨٥٤ م ذهبت أنا الباشجاويش محمود البارودي إلى أمي كي أزف إليها هذا النبأ السار . يومها شعرت أنني قاب قوسين أو أننى من تحقيق حلمها بأن أصبح فارساً مثل أجدادي . كان عباس حفيد محمد علي والي مصر حينذاك ، ولأسباب لا أعلم الكثير عنها غطت الأفق غمام اليأس والركود ، فتعطلت النهضة الوليدة ولم نعد نسمع عن معارك يخوضها جيشنا مثل تلك التي خاضها آبائي وأجدادي . فقد نفى الشيخ الطهطاوي - المفكر المصلح - إلى السودان ، ولم يمكن علي مبارك - الذي كان يكبرني بنحو مئة عشر عاماً - من تنفيذ مشروعاته التعليمية العظيمة . وهل كان ثمة من سلوى أمامي سوى أن أطالع دواوين الشعر العربي بنهم ؟ وفي عهد الخديوي سعيد بن محمد علي (١٨٥٤ - ١٨٦٣ م) لم يلح في الأفق ما يبعث على

الرضا والتفاؤل ، فعقدت العزم على الرحيل إلى ضفاف البسفور وإن ظلت روحى عالقة بضفاف النيل . ولا أكتمك سرّاً أن الطبيعة الخلابة هناك أسرت لى ، فانطلقت أعب من ينابيع شعر الحماسة والفخر للفقول من الجاهليين ومن جاء بعدهم ، وعلق بمخيلتى الكثير من صورهم وتشبيهاتهم فى بكاء الأطلال ووصف النوق والرحلة ، وشد انتباهى حسن تصرفهم فى فنون القول - على تعدد أنواقهم ومشاربهم - ولم أملك أن امنع لسانى من رثاء أبى الذى ظللت دائماً افتقده . لقد افتقدت فيه الدرع الذى يقينى من أحداث الحياة ، والظل الذى أتفياهُ لدى اشتداد الهجير ، والرفيق الذى يشاطرنى مشاعرى :

لا فارسَ اليومَ يحمى السرخَ بالوادي طاح الردى بشهابِ الحربِ والنادى  
ماتَ الذى ترهبُ الأعداءُ صولتْهُ ويتقى بأسهُ الضرغامُ العادى  
مضى ، وخلفنى فى سنّ سابعٍ لا يرهبُ الخصمُ إيراقي وإرعادى

كان عمري نحو العشرين عاماً حينما لمعت فى خيالى فكرة رثاء والدى التى أضاعت صفحة قلبى لتجرى على لسانى هذه العبارة الجياشة ، فإذا بى أتضد لفظها وأولف بين معانيها . وكم كانت لهفتى شديدة لأن أعرف رأى أستاذى المرحوم فىها ! أما أنا فلم أكن راضياً كل الرضا فكأن الألفاظ لم تسعفنى فى التعبير عن مكنون نفسى ! أم ترى أن فى مكنون النفس أموراً تصدمنا إذا عبرنا عنها بالكلمات ؟

وذات يوم فى عام ١٨٦٣ م استقبلت - ضمن الحاشية خديوى مصر الجديد إسماعيل باشا حينما جاء الآستانة زائراً الخليفة العثمانى ، فطالعت فى وجهه سيما المجد والطموح وقلت فى نفسى : لعل الأيام تبدأ مسيرة جديدة معه ! ولعله أنس فى ما لم آنسه فى نفسى ! واتفق أن عدت أدراجى معه إلى مصر وأنا أخطو نحو الرابعة والعشرين من عمري.

### ❦ فأى مهية إسماعيل :

لقد استعادت مصر نهضتها من جديد فأقيمت المدارس ومؤسسات الثقافة والصحافة ، ونظمت شؤون الري والزراعة ، فازدهرت مثلاً زراعة السكر وصناعاته، كما افتتحت قناة السويس ، وطورت السكك الحديدية ، كما عاد زعماء الفكر ليقودوا

النهضة ... لقد ظلت اثنتي عشرة سنة في معية إسماعيل ، ورقبت حتى أصبحت قائم مقام فلأمر الآي لأقود الفيلق الرابع من الحرس الخاص للخديو . وخلال ذلك العهد اقتربت كثيراً من حياة القصور ، فعهبت ما في نفوس الناس من ميل إلى البغض والحق على ما يظهرونه من ود ومجاملة ، وفي الحقيقة أنني رأيت وجهاً آخر للأحداث ربما لا تتاح رؤيته للكثير من الناس الذين عاصروا ذلك العهد ، فإسماعيل الذي قاد تلك النهضة العظيمة كنت أجده تواقاً إلى حياة الترف بصورة تتال منه ، ولا أنكر أنني عشت أرغد أيام عمري آنذاك ، وأطلقت لهواي العنان ، ولكنني لم أكن لأركن لمثل هذه الحياة ، فأطلب كلما لاح لي الفرصة أن أعود لميدان القتال . ومما أخذته على الخديو أيضاً أنه لم يكن يتورع عن الكيد لمعارضيه والزج بهم في السجون بل اغتيالهم كما حدث لإسماعيل المفتش ... ودعني أقل إنني كنت أستشعر في نفسي بغضاً لذلك الخديو أجده لا يتناسب مع ما كان بينه لي من مودة ! فلا أنرى هل كانت كراهيتي له ترجع إلى الذكريات الحزينة التي كان جده محمد علي الكبير مسئولاً عنها إذ غدر بأجدادي ودبر لاغتيالهم ؟ ربما كان ذلك صحيحاً . ولكن ثمة أسباب مباشرة كان الخديو نفسه مسئولاً عنها ، وقد أشرت إليها في قصيدتي التي مطلعها :

مَتَى لَنْتَ عَنْ لَحْمَوَةِ الْغَى نَازِعٌ      وَفِي الشَّيْبِ لِلنَّفْسِ الْأَبِيَّةِ وَلَزَعٌ ؟

وفيه خاطبت نفسي لأردها عن غيها وقد بلغت التاسعة والعشرين من عمري .  
كما قلت منتقداً إسماعيل :

يَوَدُّ الْفَتَى أَنْ يَجْمَعَ الْأَرْضَ كُلَّهَا	إِلَيْهِ ، وَلَمَّا يَدْرِ مَا اللَّهُ صَانِعٌ ؟
فَقَدْ يَسْتَحِيلُ الْمَالُ حَتْفًا لِرَبِّهِ	وَتَأْتِي عَلَى أَعْقَابِهِنَّ الْمَطَامِعُ
فَفِيمَ اقْتِنَاءِ الدَّرْعِ وَالسَّهْمِ نَافِذٌ	وَفِيمَ اخْزَارِ الْمَالِ وَالْعَمْرِ ضَائِعٌ ؟

ولا مفر من الاعتراف بأن صراحتي في نقد الآخرين سببت لي المتاعب وجلبت على عتاب الأصدقاء ، فذات يوم لأمني أحدهم قائلاً :- لماذا لا تمدح الخديو يا محمود فتقطع الطريق على من يناقذك في كسب رضاه ؟... - أنا لا أمدح - فما أنا مداح ولا أنا شاعر - كما أنني لا أهجو أحداً ، وإنما يفيض وجداني بالشعر متغنياً بمناقب آبائي ومناقبى أو هاتفاً بشيء من الحكمة . وأنكر فيلسوفاً شهيراً لعله أفلاطون كان يقسم النفس إلى ثلاث ملكات: العقل والغضب والشهوة . ولعل هذه القسمة تلائم



أغراض الشعر التى رميت إليها ، فالعقل يناظر الشعر الحكيم ، وأما شعر الفخر والحماسة فينبع من النفس الغضبية، فى حين يسمو شعر الوصف والغزل والنسيب بالشهوة الخسية. ولا أنكر أن بعض أشعارى هى أقرب إلى الغزل الصريح الذى ضرب فيه امرؤ قيس - الملك الضليل - بسهم وافر .

وشد ما كانت سعادتى حينما سافرت فى بعثه عسكرية إلى إنجلترا و فرنسا ، فقد اعتبرتـها وأنا فى الرابعة والعشرين من عمرى - خطوة على طريق خوض الحروب الحقيقية. وهناك أدهشتنى جدية الناس و نظامهم و أدبهم الجم فتمنيت لو أتقنت اللغة الإنجليزية كما أتقنت التركية والفارسية!

وهناك قلت قصيدة أصف فيها الريف وأذكر الطرد والصيد والوليمة، لكن ما قلته فيها من الحكمة كان ذا دلالة عندى إذ قلت مفاخرأ :

" همامة نفس أصغرت كلَّ مـأرب  
ومن تكن العلياء همة نفسـه  
فكلفت الأيام ما ليس يوهب  
فكل الذى يلقاه فيها محبب "

وقد يرى البعض حين يقرأ هذه القصيدة البائية أننى كنت أعارض بها بائية الشريف الرضى ، ولكننى تميزت فيها وفى غيرها بالتعبير عن نفسى وآمالى .

وفى عام ١٨٦٦ أتيت لى الفرصة لخوض حرب حقيقة - وكنت فى السابعة والعشرين من عمرى - إذ شبت الثورة فى أقریطش (جزيرة كريد) وكان الثوار يطالبون باستقلال الجزيرة عن تركيا ، وكنا فى مصر نويد دولة الخلافة ، فأصبحت رئيس ياور حربٍ فى الجيش المصرى المشارك فى تلك الحرب التى قلت فيها :

" قوم أبى الشيطان إلا خسرهم  
ملأوا الفضاء بما يبين لناظـر  
فتسللوا من طاعة السلطان  
غیر التماع البيض والخرصان  
فالبذر شهب والسماء مريضـة  
والبحر أشكل والرماح دوائى .. "

لقد كنت آنذاك فى فورة الشباب ، وقد أسكرتنى نشوة القتال ، وشجرت أن الله يحق لى أملى فى أن أصبح فارساً شاعراً .... وحينما أتذكر هذه الأيام الآن ، وقد

أصبحت كهلاً خبيراً بالحياة - ينتابني شعور آخر تماماً ، فأنا الآن أنظر إلى الأمر  
نظرة كلية من جميع نواحيه لا نظرة الفارس المتعطش للحرب .

وأما الحرب الثانية التي شاركت فيها فهي الحرب التركية الروسية ، ودارت  
رحاها في البلقان عام ١٨٧٨ ، وبعدها رقيت إلى رتبة أمير اللواء ، و إبان تلك  
الحرب انتابني الحنين الجارف لبلادي مصر فعبرت عنه في قصيدتين :

" أراك الحِمَى شوقى إليك شديداً      وصحوى ونومى فى هواك شريداً "

و " هو البين حتى لا سلام ولا رد      ولا نظرة يقضى بها حقهُ الوجد "

ومطلع القصيدة الثانية يشبه مطلع قصيدة للبحترى :

" سلامٌ عليكم لا وفاء ولا عهد      أما لكم من هجر أحببكم بد ؟ "

ولا شك أن ذاكرتى وعت الكثير من شعر البحترى وأبى تمام وأبى فراس  
والمتبني وغيرهم من الفحول ، ومن الطبيعى أن تتساب بعض تعبيرات الأقدمين على  
لسانى - ربما عن غير قصد منى ، فقد كان أساتنتى وعلى رأسهم الشيخ المرصفى -  
يطلبون منى أن أقرأ الكثير والكثير من جيد الأشعار ، ثم أنسى ما قرأت لأبدع أحسن  
منه . لكن الذى يتابع حنينى إلى الوطن فى هاتين القصيدتين ، فإنه يلاحظ فضلاً عن  
هذا الحنين أسلوبى الخاص فى التعبير ، وظهور اشتقاقات ومرادفات تصنع بنية مميزة  
لكل قصيدة . كما أتنى أعنى بتصوير الأشياء فى حركتها نابضة بالحياة .

### عهد توفيق (التجمد والثورة):

وشهد عام ١٨٧٩ لتتفل العرش من إسماعيل إلى ابنه توفيق ، فقد تمكن  
السياسة الإنجليز والفرنسيون من عزل إسماعيل بحجة عدم وفائه بالديون التي اقترضتها  
مصر من الدولتين ، وفى ذلك الحين كنت قد بلغت الأربعين من عمري وتركت فترة  
الشباب وحياة القصور خلف ظهري فعينت مديراً للشرقية فمحافظةً للعاصمة .

فلما اعتلى توفيق العرش تقاءنا به لصلاحه وتواضعه وانخراطه فى الحركة  
الإصلاحية التي تزعمها الشيخ جمال الدين الأفغانى . وفى قصيدتى التي هنأته فيها  
حضضته على العمل بالشورى وإقامة العدل :

سن المشورة وهي أكرم خطبة  
هي عصمة الدين التي أوحى بها  
فمن استعان بها تأيد ملكه  
يجرى عليها كل راع مرشد  
رب العباد إلى النبي محمد  
ومن استهان بأمرها لم يرشداً

ولكن يبدو أن الصدع كان قد اتسع على الراتق ، فما لبث توفيق أن رضخ للتدخل الأجنبي ، فخاصم الحكم النيابي - الذي أرسى أبوه دعائمه - وأعاد المراقبة الثنائية ، وتكرر الدعوة الإصلاحية ! وهنا لابد من القول إن إسماعيل كان بعيد النظر على المهمة ، ولو أن الظروف الدولية لم تعاكسه لظلت مصر محافظة على نهضتها . ورغم ثقة توفيق بي فإنني كنت أترقب أحداثاً جساماً في الأفق . فبينما عينني مديراً للأوقاف كي أصلح من شأنها ما استطعت إذا بي أرى نذر التمرد والتملل تسود بين رجال الجيش ! وقد أسندت إلى نظارة المعارف في الوقت ذاته في ٢ يوليو ١٨٧٩ ( وزارة شريف باشا الثانية ) وثمة علاقة قوية بين الأوقاف والمعارف ، فقد كان التعليم في جوهره أهلياً ، يعتمد في ميزانيته على ريع الأوقاف الخيرية ، وقد أصدر على مبارك لائحة رجب الشهيرة في مايو عام ١٨٦٨ م ، وفيها قرر تحويل ريع الأوقاف الأهلية - التي انقرض مستحقوها - لدعم التعليم وبناء المدارس . وقد نندش حين نعلم أن نسبة مجانية التعليم في نهاية حكم إسماعيل ( عام ١٨٧٩ ) قد بلغت ٩٠% . وتلاحقت الأحداث متجهة نحو القمة ، ففي الحادي عشر من سبتمبر ١٨٧٩ تم اختياري ناظراً للأوقاف في نظارة رياض باشا ، وفي أول فبراير ١٨٨١ أصبحت ناظراً للجهادية بعدما تم خلع عثمان رفقي . ودعاني هذا لأن أسأل نفسي : هل كان هذا التغيير خيراً أم شراً ؟ لاشك أن رفقي كان مكروهاً ، وكنت أنا محبوباً ولكن هل الحب والكره هما كل ما هنالك ؟ هل هما عنصران كافيان لصنع التاريخ ؟ ... لقد استعفيت من منصبى عازماً على اعتزال الحياة السياسية والاعتكاف في الريف ، ولكن هل يعفيك اعتزال السياسة من أن تجرّك أمواجها ؟ لقد نازعني آنذاك الطموح إلى تحقيق العدالة والشورى ، وكنت أعتبر هذا واجباً بل فرضاً دينياً ، فإذا بالخدو الجديد يقلب للإصلاح ظهر المجن ، وكان الثوار من الضباط يتعجلون الثورة ضده لخلعه ! بينما بريطانيا تقف لنا بالمرصاد وتتربص بشواطئنا ! لقد كان واجباً على الخديو أن يكون أكثر حسماً ، وأن يتبنى بنفسه حركة الإصلاح. بيد أنه كان يخشى أن يطاح به ما بين تعجل الثوار وترصد ماسة بريطانيا ، وقد أبقاه على ترده وتذبذبه خوفاً أن يتحمل

المسئولية ، بينما تمتع خصومه البريطانيون بالدهاء والمباغنة والحسم ... على أية حال  
لقد اعتزلت في ضيعتى بقرقيرة ووجدت بعض العزاء في قصيدة قلت فيها :  
" وَخَلَّنا مِنْ سِياسَةٍ رَجاَتِ      بَيْنَ أناسٍ قُلُوبُهُمْ وَغِـرَّةُ  
يَقضُونَ أِيامَهُمْ على خَطَرٍ      فَبِئْسَ عُقبى السِياسَةِ الخَطَرَةُ "

ولما شكل محمد شريف باشا - الإصلاحى الكبير - وزارة جديدة هي الثالثة له ؛  
استدعيت لأتولى نظارة الجهادية مرة أخرى وتم ذلك تحت إلحاح الضباط وضغطهم ،  
وقال لى الخديو : أقسم لك يا محمود أن ليس فى نفسى شئ تجاهك ! ... وساعتها  
قلت لنفسى : لولا ترددك يا توفيق لأمكننا استكمال نهضة البلاد ، فماذا يا ترى وراء  
تكليفى بالوزارة هذه المرة ؟ .. ثم حدث ما هو أبعد من هذا ، إذ لم يلتق شريف باشا -  
المحافظ بطبعه - مع تطلعات الثوار ، بينما كنت أنا أدعوهم للاجتماع فى بيتى ،  
وأحاول التريث فى تحقيق مطالبهم ، فأنصحهم بالتروى وعدم الاندفاع ... واستعفى  
شريف ورأست أنا الوزارة فى الرابع من فبراير عام ١٨٨٢م ، ومعى عرابى وزيراً  
للجهادية . فاحتدم الخلاف بين الخديو والثوار . ولم أكن أعتقد مذهب الثورة من أجل  
التغيير بل أؤثر الثورة السلمية ، وأرنبو لتحقيق العدالة وإرساء دعائم الحياة النيابية .  
وقد أدى ذلك إلى الجفوة بينى وبين توفيق ، فعنفته على ركونه إلى البريطانيين ،  
وعصيت أوامره لى بعدم التدخل لصالح الثوار لأننى كنت حريصا على مصالح الأمة ،  
ولو أدى ذلك إلى التضحية بمنصبى . وكم من مرة استقلت فيها من قبل ! وكما جئت  
على رأس الوزارة بترشيح نواب الأمة وإصرارهم ؛ فإننى دعوت النواب لتقرير مصير  
الأمة على غير رغبة الخديو ، بل عنفته أمام قنصل بريطانيا ثم أمام قناصل الدول  
الأوربية ، ولو أننى رمت المنصب والجاه لداهنت الخديو وماطلت الثوار وبقيت فى  
منصبى . فلما لاحت نذر الحرب وأرسلت بريطانيا مذكرتها فى يونيو ١٨٨٢ التى  
قابلها الخديو بالترحاب دعوت النواب للاجتماع وتم رفض المذكرة والتدخل فى شؤوننا  
، وعنف الخديو تعنيفاً شديداً وأعلنت استقالتى .

### ١٤ الثورة :

فى غضون الشهور العشرة من فبراير إلى ديسمبر عام ١٨٨٢م اندفعت الأمور  
لنروتها الدرامية ، وبعد فشل الثورة واندحار الجنود المصريين لأسباب عدة لم يشأ



محمود سامى أن يتصل من المسئولية عن الثورة رغم تحذيراته الدائمة للثوار ، وما كان أسهل أن يسارع بإدانة الثوار ليبقى فى منصبه ، ولكنه هو هو . إنه الشاب الطموح الذى هجر مصر إلى الآستانة بحثاً عن المجد ، والذى مالبت بعد عودته إلى مصر فى معية إسماعيل أن سارع بانتقاد الأحوال ، ولم يدخر وسعاً منذ ولاية توفيق العرش فى أن ينصح بل عنفه المرة تلو المرة . لقد كان يدرك ما يمكن أن تتول إليه الأمور . وكما واجه الموت فى ميادين المعارك بشجاعة واجه الحكم بإعدامه فى ثبات وإياء ، إذ صدر الحكم عليه فى السابع من ديسمبر ١٨٨٢ ، وتلاه حكمان : أحدهما بمصادرة أملاكه فى الرابع عشر ، والثانى بالتجريد من رتبة وألقابه فى الحادى والعشرين من نفس الشهر . وفى التاسع من يناير عام ١٨٨٣ أُلقت السفينة التى أُلقت معه رفاقه مراسيها فى ميناء كولومبو بسرنديب (سيلان) - لقد ظل على قيد الحياة بعد أن خفف عنه حكم الإعدام إلى النفى المؤبد ! وفى سرنديب مل البارودى المقام فى كولومبو فانتقل إلى كندى ، وهناك عكف على الشعر قراءة ونظماً ، فأثرى ديوانه بعيون القصائد فى رثاء الأحاب وفي الحنين إلى مصر ، واتسم شعره بقوة الجرس وطلاوة العبارة .

ولم يعد إلى مصر إلا فى عام ١٨٩٩ م إذ صدر أمر العفو عنه بقرار من الخديو عباس حلمى بن توفيق . وعاد الشاعر إلى دياره كفيف البصر معتل الصحة فعكف على ترتيب ديوان شعره وعقد ندوته بداره ، وعاش ما عاش حتى وافته المنية فى الأيام الأخيرة من شهر ديسمبر عام ١٩٠٤ (٦ شوال ١٣٢٢هـ) (٢).

(٢) لم نشأ أن نعرف بالشاعر تعريفاً تقليدياً - بل قدّمنا ترجمة لحياته راعيناً فيها الأسس الأدبية لكتابة الترجمة ، فعرضنا للأحداث فى تسلسل تاريخى حقيقى ، وحاولنا تبريرها والربط بينها وبين نفسية الشاعر ، وأن نظهر أثر الوجدان والاشعور وذلك فى أسلوب قصصى يتنوع بين الحوار الذاتى (المونولوج) والحر والرواية عن الشاعر . وحتى لا نغفل على القارئ الكريم متعة مطالعة هذه الترجمة لم نشأ أن نشير إلى المراجع التى رجعنا إليها لكتابتها ، وما نحن نشير إلى أهمها هنا :

• Encyclopaedia Britannica , Vol. 3 Art Biography .

\* ديوان البارودى - شرح الجارم - المقدمة بقلم العلامة محمد حسين هيكل - ج ١ ، ص ٥ - ٣٧ .

\* عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم ، ص ١١٩ - ١٤٨ .

\* هيكل : تراجم مصرىة وغربىة (عن الخديوين إسماعيل وتوفيق) ص ٥٤ - ٧٨ عن الخديو إسماعيل ،

ص ٨٠ - ١٠٨ - عن الخديو توفيق .

\* شوقى ضيف : البارودى رثاء الشعر الحديث .



\* محمد صبرى : أنب وتاريخ .

\* زكى نجيب محمود : مع الشعراء .

\* على الحديدي : محمود سامى البارودى - والمؤلف يدافع عن الكلاسيكية الجديدة التى انتهجها الشاعر ، ويفيضان فى الحديث عن طفولته ص ٦٤ وشبابه ص ٧٢ وعمله بالجيش ثم بقصر إسماعيل ص ٩٩ ... إلى فترة المنفى .

- Mounah A . Khouri , Poetry and the Making of Modern Egypt , vol . I ,pp. 1 - 36

والمؤلف يتناول حركة البعث والتجديد فى الأسب عامة وعلاقتها بالحركة الوطنية ، التى طالبت بالدستور وتقوية الجيش إذ تم تخفيض عهده فى آخر حكم إسماعيل .

- Encyc. Of Islam, vol. 2 al - Bārūdī .

• عمر الدسوقي : محمود سامى البارودى .

وقارن كذلك : حسين فوزى : على مبارك أبو التعليم ، عبد الحميد نبطريق : عصر محمد على ، وفيه يعرض لإصلاحات على مبارك التعليمية ص ١٤٤ - ١٤٥ ، لورد كرومر : الثورة العرابية ، عبد الرحمن الرافعى : عصر إسماعيل ، مصر المجاهدة عبر العصور ، وفى للمؤلف الأخير يتناول تاريخ مصر الحديث منذ تولية محمد على ، وفى الجزء الرابع منه يتناول الثورة العرابية .

## (٢) مؤلف أقدم كتاب معروف من الأسرة الخامسة

وقف الرجل فى ثبات أمام أوزير قاضى الموتى ، وقد نصب أمامه الميزان العدل حيث توزن أعمال الناس ، ولمح للوحش الضارى " عم . موت " وهو يحرك ماضغيه انتظاراً للفريسة التى سيوقعها المقدار بينهما حين تخف موازينها ! لقد تدثر القاضى فى ثياب بيض وعلت وجهه نضرة الشباب .. أدى بقام حطب تحية القضاة التى كان يتقنها جيداً ، وشعر بارتياح شديد وهو يلى باعتراقاته . لذلك مرت تلك الساعة الحرجة فى يسر ، وخاب أمل الوحش الكاسر ، إذ صدر أمر أوزير : فليخرج فائزاً من قاعة العدل ، ولتفتح له أبواب الجنة ، ولتترفه جميع الآلهة إليها ، ولا تتعرض له حراس السماء بسوء ، ولتقدم له المؤونة والقرابين والشراب ....

كانت وفاة الوزير الحكيم بقام حطب فى آخر حكم كهنة الشمس - أولئك الذين تسنموا عرش مصر بعد خوفو العظيم وأسرته . ولذلك الوزير مقبرة فخمة فى جبانة سقارة العظيمة ، والمقبرة هى بمثابة قصر الأبدية فى عقيدة أجدادنا القدماء ، فهى المنزل الأبقى الذى سيضم مومياء المتوفى ويستقبل قرينه (كا) وروحه (با) .

### ١٧ زيارة الباء:

اجتاز الطائر المحلق البوابة الشمالية للمقبرة . إن له وجها يشبه وجه المتوفى تماماً ، وقد هبط لتوه من لدن النجم القطبى حيث تقطن أرواح الصالحين ، ومن هناك تأتى كل حين لتزور قصر الأبدية وكأنها تحقق قول ابن سينا :

" نزلت إليك من الفضاء الأوسع ورقاء ذات تغزٍ وتمنئع

محجوبة عن كل مقلة ناظـير وهى التى سمرت ولم تتبرقع "

تفقد الروح التصويرات الزاهية التى قضى الفنانون الأيام والشهور فى تجهيزها وتلوينها حتى صارت محاكية لمشاهد الحياة الخالدة ، فطرب لعازف الطنبور وهو يعزف أمامه ، والطنبور آلة وترية اخترعها المصريون قديماً ، وهى أشبه بالعود . وفى خلفية الصورة إذا بالقردة والكلاب تتقافز حول المطربين الذين يرفعون عقيرتهم بالغناء على إيقاع الطنبور والناى ، ويجوارهم الخدم ينهمكون فى خدمة سيدهم .. لم

يكن هذا إلا طرفاً من حياة الخلود التي من أجلها شُيِّت المقابر والأهرام منذ آلاف السنين . والروح إذ يأتي لزيرة القبر لا يحتاج إلا لجرعة ماء يرشفها من أحد الآبار .

أما جُلّ تصويرات المقبرة فتتناول الأضاحي والقرايين التي تعد وتقدم لصاحب القبر - وبالأحرى لقرينه ، والقرين في حقيقة الأمر تصور يجمع بين المادة الروح ، فهو أشبه ما يكون بجسم روحاني مساوي ، أما روحيته فلأنه حر طليق كالروح ، لذلك خصصت له أبواب وهمية - أي أبواب مصورة على جدران المقبرة الغربية الصماء - إذ أنه يستطيع اجتيازها قادماً من عالم الغرب أي مستقر الموتى ، وأول ما يصادفه مائدة القربان التي صورت جوارها على الجدران مناظر الولائم والذبائح وشتى المأكولات والمشروبات من خبز وفطائر ولحوم وطيور وأسماك وجعة ونبيذ .... إلخ والقرين يشترك مع الجسد في حاجته إلى المطعم والمشرب وما شابه ذلك .

\*\*\*

### كـ الوزير :

اجتاز الوزير الممر المؤدى إلى قاعة الفرعون إيسيسى حيث اصطف الحراس . وقد بدا رجلاً مهيب الطلعة حليق الرأس تدلت على صدره تميمة "ماعت" ربة العدالة ، وازدان ثوبه برأس النمر ومخالبه ، ولا عجب فهو الكاهن الأعظم وممثل الفرعون ذاته . وفي القاعة استقبله الفرعون بحفاوة وهشاشة :

- هيه أيها الوزير . لقد جنّت في موعدك المعتاد حاملاً معك جملة من اللفائف البردية ! هيا .. هات ما عندك .

- هذا يا مولاي تقرير حملة النوبة العسكرية . فلتفضل بمطالعته ... وبعد مناقشة مستفيضة استكمل الوزير مهمته قائلاً :-

- وهذا التقرير أعدته لتوى عن بناء هرمكم ، وقد أتيت خالاً من موقع البناء . وكل الأمور تسير في نظامها .

- حسناً أيها الوزير النشيط . وماذا عن أحوال القضاء ؟ لا أنسى نصيحتك لي - وأنت معلمى - بأن العدل أساس الملك .



- بعد فراغى من مقابلة جلالتك سأنهض بمهمة للقضاء فيما هو معروض من مظالم ... وناول الوزير الملك تقريراً فيه بيان بكل ما تم من محاكمات وما صدر فيها من أحكام ...

واستكمل الوزير مناقشة التقارير التى كانت تختم بالخاتم الملكى الذى يحمله الوزير، ومنها ما يخص الأقاليم وشؤونها المالية والإدارية ، وجهاز الشرطة ، والنقل النهري ، وإدارات الدولة جميعها ... وقبل أن يهم الوزير بالاستئذان من الفرعون ليبدأ جولاته التفثيشية اليومية بادره الفرعون قائلاً :

- أرجو ألا تنسى تفقد قصر الأبدية الخاص بك يا وزيرى أنت والوزير القادم ... (كان الفرعون يعنى أن ابن بتاحم حتب سيصبح وزيراً خلفاً لوالده ، وكانت المقبرة مخصصة لكليهما) . وقد فرح الوزير وتهلل وجهه ، واتجه إلى الملك بكل عبارات الشكر والثناء ...

... حدث ذلك اللقاء فى العام السادس عشر من حكم الفرعون "جد كارع إيسيسى" آخر ملوك الأسرة الخامسة الفرعونية ، وكان الوزير بتاحم حتب آنذاك فى العام العاشر بعد المائة من عمره . وقد أقبل على ابنه وخليفته يعظه فى عبارة بليغة تعد أقدم ما حفظه لنا التاريخ من مخطوطات - وهى التى اشتهرت باسمه وخلدته. ومعنى هذا أن ذلك الوزير عاصر كل ملوك الأسرة الخامسة تقريباً ، ولعله ولد فى عهد ثانى ملوكها ساحورع صاحب أهرامات أبو صير الشهيرة (حكم ما بين عامى ٢٥٥٣-٢٥٣٩ ق.م. تقريباً) . وقد عرف منصب الوزارة فى مصر منذ عهد سنفرو (٢٦٨٠ - ٢٦٥٦ ق.م) على الأقل وهو والد خوفو الشهير . وكان الوزير رأس الجهاز البيروقراطى مسئولاً عن شتى الأمور التنفيذية ومهام القضاء والحرب ، ومن منا لا يعرف "إيمحتب" وزير زوسر من الأسرة الثالثة (٢٧٨٠ ق.م) ؟ أو رخميرع وزير تحتمس الثالث (١٤٩٠ ق.م) من الأسرة الثامنة عشرة ؟

والآن بعدما حلت طلائع الهيروغليفية فإن بإمكان الملايين أن يطالعوا تعاليم بتاحم حتب - وقد ترجمت إلى اللغات الحديثة ! كما يمكنهم زيارة مقبرته فى سقارة دهمشين لجمال تصويراتها الملونة ، وهم يقرأون بلغاتهم أيضاً شرحاً وافياً لهذه

التصويرات . والمقبرة أو المسطبة إن شئت - تضم حجرتين أساسيتين هما حجرة الدفن التى تضم تابوت المومياء ، وحجرة الكا المخصصة للقرين ، وإن كانت هناك حجرات عديدة أخرى بلغت عدتها خمسين حجرة فى مقبرة "رع ور" وهو وزير سابق لبتاح حتب - فضلا عن جملة التماثيل وموائد القرابين .

### ٢٠ زيارة للمقبرة :

أشار المرشد السياحى بمصباحه إلى أحد الجدران وهو يخاطب السائحىن الألمان قائلا :  
هذا هو بتاح حتب جالسا ، والخدم يقومون بتدليك ساقيه وعمل المانيكير ..  
وبعد خطوات توقف أمام منظر الصيادين وهم يحملون غنيمة الصيد : أسوداً أليفة وطيوراً وغزلاناً وأرانب وقناقد - بعضها فى أقفاص وبعضها حرة طليقة .. واستكمل شارحا: هنا يقوم الرعاة بسقّ الأبقار ، ولم ينس الفنان أن يصور ميلاد أحد العجول: (كان السياح مبهورى الأنفاس من الدهشة والعجب) ، وقد فغر بعضهم أفواههم وهم يشاهدون منظر الجنازة ، تتلوها مناظر جمع البردى وقطاف العنب وصيد الطيور وجمعها ، وصيد السمك فى القوارب النيلية ، ثم منظر رئيس النحاتين : نى غنخ بتاح - وهو يشرف على صناعة التماثيل ، ولا تسل عن أهميتها ، فالتماثيل صورة أبدية لصاحبه وهل كنا سنعرف شيئا عن أولئك العظماء لولا تماثيلهم ولولا التصويرات الدقيقة هذه ؟ (٢)

---

(٢) عن الأسرة الخامسة الفرعونية التى عاصر بتاح حتب معظم فراعنتها راجع : أحمد فخرى : مصر الفرعونية ، ص ١٢٨-١٤٥ . بريستد : تاريخ مصر منذ أقدم العصور ، ص ٨٠-٨٤ :

- Erik Hornung : Grundzüge d. äg. Geschichte, S. S. 30 - 35  
وعن مكونات الإنسان : الب (الروح) والكا (القرين) . راجع : فايز على : الديانة المصرية القديمة (مخطوط)  
Brunner, Grundzüge der Altäg. Relig., S. S. 122 - 148 .  
وعن بتاح حتب ونصائحه : تاريخ الحضارة المصرية - مج ١ ص ٤٣١-٤٣٦ .  
وانطون زكرى : الأدب والدين ، ص ١٥-٢٠ . Gunn, the Instruction of Ptah-hotep.  
وعن مقبرة بتاح حتب وتصويراتها : E.B. Traut, Ägypten, S.S. 508 - 510

Lexikon der Ägyp. Kultur, S. 297 - 298

وأحمد حسين : موسوعة تاريخ مصر - ج ١ ، ص ٥-١٦ عن الدولة القديمة .

## الباب الثاني: الأدب المصري

### وجهة نظر نقدية

بعدما فرغنا من الترجمة لبتام حطب والبارودي نقوم بتقديم رؤية نقدية للأدب المصري في الفصلين التاليين : سبق الأدب المصري وعالميته - بين لغتين وأدبين .

### الفصل الأول : سبق الأدب المصري وعالميته

لقد كان المصريون سابقين إلى صياغة فنون الأدب ، ولا يعني أن نؤكد سبقهم الأمم الأخرى في هذا المضمار منذ نحو خمسة آلاف عام<sup>(٤)</sup> ، فهذه قضية لا طائل من ورائها - بيد أن ما يشغلنا حقاً هو ألا نتجاهل حقيقة جليلة - وهي أن الأجناس الأدبية آنذاك كانت من التنوع والثراء بحيث تعفينا من محاولة رد كل ما يقع عليه ألباء القرن العشرين من فنون أدبية إلى منشأ غربي بالضرورة<sup>(٥)</sup> . فكيف نتجاهل قصص الفلاح الفصيح والملاح الغريق وسنوحى ... أو دراما الصراع بين حور وسيت ودراما تنويع سنوسرت ودراما الخلق العتيقة ؟ أضف لهذا أدب النصائح والتعاليم والتراجم الذاتية والملاحم والأناشيد والأغاني والقصائد بأنواعها والرسائل والمقالات .. وغير هذا مما يحفل به ديوان الأدب المصري القديم منذ متون الأهرام (التي تضرب بجنورها في منتصف الألف الرابع قبل الميلاد) وقصص سنفرو وابنه خوفو (عصر الدولة القديمة) .

---

(٤) برونر : الأدب المصري ، المقدمة : إذ يؤكد المؤلف سبق المصريين الأمم الأخرى في مجال فن الكلام أي الأدب .

(٥) رغم اكتشافات علماء الآثار ودراساتهم عن الأدب القديم فلا زال جمهور النقاد عاكفاً على الرأي القائل بأن القصة والدراما والمقال وغيرها من أجناس أدبية وليده الحضارة الأوربية الحديثة لو قد رددنا على هذه الدعوى في دراستنا عن "الأدب المصري" .

(٦) راجع للنماذج الأدبية المختلفة للمصريين القدماء في :

سليم حسن "الأدب المصري" - جزءان ،

Brunner : Altägyptische Weisheit ; Grundzüge.

E.B. Traut : Lebensweisheit ; Gelebte Mythen ; Erman : Die Literatur der Altenägypter , u . s . w .

وقارن أيضاً : فايز على "الأدب المصري" .

ولا يسعنا هذا المقام أن نستقيض في هذه المسألة - إذ أن الدراسة المقارنة النقدية هي حجر الأساس لدينا ، لذلك فلا أقل من أن نشير إلى جملة من الملاحظات النقدية الجديرة بأن تعيد للأدب المصري مكانته بين الآداب الإنسانية ، وتعطيه الأسبقية والأولويات التي يستحقها - هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنها تمهد لما نحن بصدد من مقارنة محدودة بين نمونجين لأبيين أحدهما قديم هو تعاليم بتام هتوب والآخر حديث وهو قصيدة البارودي .

### أولاً : أدب محافظ ملتزم :

حافظ الأديب المصري قديماً على جملة من التقاليد والأقوال المأثورة الشفاهية ، وهي ما نعتبره بمثابة عمود الشعر لدى الشعراء العرب . ولعل شفاهية تلك الأقوال أتاحت لكل ذي مخيلة إبداعية أن يعبد فيها تارة بالحذف وتارة بالإضافة - مما أتاح نوعاً من التجديد الحذر ! ولقد عبر هلموت برونر عن هذه السمة المحافظة في كتابه عن الأدب المصري ، وهو يعارض - في هذا الصدد - فلاسفة مثل رينان وصموا الحضارة المصرية بالتجمد والتقليد<sup>(٧)</sup> . وما نحن بصدد تحليل هذه الظاهرة : ظاهرة التجديد البطيء الحذر في داخل الإطار الكلاسيكي المتوارث .

لا شك أن المصريين حافظوا على أساليب اللغة والكتابة عبر مئات السنين بل آلافها . ولكن هذا لم يمنع من تنوع الكتابة بين الهيروغليفية التي تحتاج إلى أناة في كتابتها ، والهيراطيقية التي هي بمثابة خط الرقعة - وقد ظهرت مع الهيروغليفية تقريباً في الوقت ذاته ، فضلاً عن الديموطيقية التي ترجع لعصر متأخر نسبياً (حوالي القرن السابع ق . م) وهي أكثر تطوراً وتبسيطاً واختزالاً في كتابتها . كما أن الهيروغليفية ذاتها قد عراها التطور بحيث ميز العلماء بين ثلاث مراحل أساسية لها : القديمة

---

(٧) برونر : الأدب المصري - حيث يدافع المؤلف عن حيوية الحضارة المصرية ضد من يصمها بالجمود ،

وقد رد شفيق غريال على دعوى رينان بتجمد المصريين وحضارتهم في تكوين مصر " ص ٩ - ١٥ معرفاً بأن اكتشافات عصور ما قبل التاريخ تثبت أن لحضارتنا فجرأ طويلاً - مما يتناقض مع قول رينان إن المصري ولد شيخاً ... وقد زار رينان مصر عامي ١٨٦١ و ١٨٦٤ واعترف بحضارة مصر وفضلها في معرفة التوحيد ، ولكنه عاب عليها الاستبداد السياسي . قارن : ثروت عكاشة : مصر ، حـ

١ : ٢٦٧-٢٦٩ .



والوسطى والحديثة . ودلالة هذا واضحة ، وهى أن ثمة تطورات فكرية واكبت التطورات التى طرأت على اللغة والكتابة<sup>(٨)</sup>.

بلى .. علينا أن نقر - مع علماء المصريين - أن نصيب النماذج الأدبية المصرية من الذاتية كان ضعيفاً ، وهذا ما نفهم منه طغيان الكلاسيكية على الرومانسية - إن شئنا التعبير النقدي - باعتبار أن الرومانسية كانت ثورة على كل قيود التعبير التى فرضتها الكلاسيكية ، بمعنى أننا نفتقد منفلوطى مصر القديمة - وإن يكن اعتبار المنفلوطى رومانسياً أمراً محل نقاش<sup>(٩)</sup>!

---

(٨) ثمة دراسات قيمة عن اللغة المصرية (وكتابتها الهيروغليفية) لعل أشملها ما كتبه العلامة جاردينر - وكان هلوياً للأثار المصرية - وثمة كتاب حديث لبربارا واترسون أكثر اختصاراً . ومن علمائنا الأفاضل نذكر المرحوم عبد المحسن بكير وعبد العزيز صالح وسليم حسن الذين حاولوا تيسير تلك اللغة للمتقرب العربى . وللمؤلف كتاب تعليمى بعنوان "اللغة المصرية وكتابتها الهيروغليفية" يتبع فيه منهجاً تربوياً حديثاً . ويعيننا أن نقول إن الإطار الكلاسيكى للشعر العربى مرشح للبقاء مدة أطول مما يعتقد بعض النقاد ، والدليل على ذلك إحياء البارودى وغيره له بعد حوالى ألف سنة مما طرأ عليه من ترحل ، وكذلك محافظة الأدب المصرى على أنساقه التقليدية عبر آلاف السنين . بل إن البعض يذهب إلى أن الشعر الجاهلى لم يكن أول حلقات الشعر العربى بل سبقته أشعار غابرة فقدت أو لم يعثر على آثارها حتى الآن .

(٩) عرف مندور الرومانسية بأنها اتجاه للتعبير عن الذات لتسم من ثم بالثورة على الشروط الكلاسيكية .. مندور : الأدب ومذاهبه ص ٦٠-٦٦ . وثمة تعريفات عديدة للرومانسية ، ويذهب شوقي ضيف إلى أن مقدماتها ظهرت مع ليسنج وروسو ووردزورث .. شوقي ضيف : النقد ، ص ١٦-١٧ . ولما بولشا كوف فيعتبر المنفلوطى أدبياً إنسانياً رفيعاً قد تقترب من الرومانسية - التى تتميز بالانفعالية العالية والنزعة الذاتية ووظف الكلاسيكية بيديها وصورها بأسلوب جديد .. فهو - كهيكل وجبران - لم ينسلخ عن العالم الخارجى .. بولشا كوف : بحوث سوفيتية جديدة ، ص ١٠٨-١١٩ . كما يذهب برديايف إلى تفضيل الرومانسية على الكلاسيكية التى تسعى إلى الكمال فى العالم المتناهى الساقط الذى لايسمح به .. برديايف : الحلم والواقع ، ص ٢١٦-٢١٧ . وقلن كذلك ما يسوقه مدحت الجيار فى تقديمه لكتاب المازنى : للشعر غايته ووسائطه ، إذ يقرر تأثير الرومانسين بالكلاسيكية ، فشيللى تأثر بأفلاطون وكوليردج بالأساطير القديمة ... المازنى ، الشعر ، ص ٢٧-٣٢ . ومن الرومانسين بيرون وتوماس مور وشيللى - الذين أثروا فى إيجار آلان پو (ت ١٨٤٩م) وهو شاعر وقصاص أمريكى يرى أن الشعر خلق موزون للجمال يستكنه عالماً مثالياً أفلاطونياً (باستعمال الرموز والإحياء) راجع : بورانيلى : إيجار آلان پو : ص ٩٥-٩٩ .

إن النظام الإقطاعي والبيروقراطية المركزية - وما تبع ذلك من تقاليد زراعية عديدة - دمغت الأديب المصري بروح المحافظة ، كما ضمنت عنصر الالتزام في التعبير بقضايا إنسانية ذات مساس بالمجتمع والواقع . ولعلنا نفهم الالتزام هنا بالمعنى الذي قصده سارتر وليس بمعنى الواقعية الاشتراكية وإلا عد إلزاماً وجبرية ! فالكلام الذي يستخدمه الأديب جوهره الدلالة ، وحرية الأديب في تشكيل الكلام والإيحاء بالدلالات لا يحدها من وجهة نظر سارتر الوجودية إلا التزام الأديب الإنساني دون قيد من خارجه (١٠).

وبهذا المعنى للالتزام يمكننا تفسير الأدب المصري ، فهو أدب إنساني خالد يعالج قضايا إنسانية دون توجيه ولا حتمية .

وكي نزيد المسألة وضوحاً فلنقل إن نفسية الأديب هي أهم عنصر يقوم عليه الإبداع الأدبي ، وفي تصورنا أن الأديب آنذاك - شأنه شأن الأديب الحر - كان يستخدم الهياكل والتراكيب اللغوية المعهودة ليكون بنية أدبية تعبر عن ذاته ، فالتعبير عن الإبداع عملية عقلية شعورية ، بيد أنها تعبر عن مكنون النفس (العقل الباطن) والإدراك الحسي الذي يتجاوز مدارك العقل ذاته (١١). ولا غرابة في الزعم بأن العقل الباطن كان من مكتشفات ذلك الزمان ، فالقرين (كا) انذى يمكنه مفارقة الجسد وإن

---

(١٠) يعنى سارتر بالأدب الملتزم التزام الأديب ذاته لا إلزامه ، فالحرية عنده يقابلها الالتزام ، وهو غير الإلزام الذي نادت به الواقعية الاشتراكية .. سارتر : ما الأدب ؟ ص ١٢-١٥ وقارن : سارتر : الوجودية مذهب إنساني ص ٧٠-٧٣ ، مندور : الأدب ومذاهبه ص ١٥٠-١٦٣ (عن الوجودية والأدب الملتزم) فالالتزام يستمد الأديب من الواقع الراهن دون إلزام عليه - وقارن : عبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ص ٤٩-٥٠ .

(١١) يعتبر برجسون العقل مضاداً للغريزة (فهما نظامان متباينان : النظام العقلي والنظام الطبيعي) - ومذهبه هذا يولكب فلسفة أفلاطون مثلاً ، والحس عند برجسون له المنزلة العليا في المعرفة والفكر ، فهو يفوق العقل الذي لا يقدم إلا معرفة نسبية ظاهرية ، ولما للحس فهو العيان أى رؤية الحقيقة رأى العين .. برجسون : التطور الخالق ، ص ١٦٢-١٦٣ . وأما العقل الباطن فهو عند فرويد مصنع الأحلام ومقر الميول والأمزجة والرغائب المكبوتة ، ويعتبر أن الغريزة الجنسية هي شاغله الشاغل .. فرويد : تفسير الأحلام ، ص ٣-١٠ ، وعن الغريزة ودورها في السلوك قارن أيضاً نفرويد : ما فوق مبدأ اللذة ، ص ١٥-٥ .

Freud : His Contributions, pp . 18 - 22

وأيضاً:

اضطر للعودة إليه وإلا هلك - إن هو إلا تصور نفساني عميق يؤدي ضمن ما يؤديه من وظائف - دور العقل الباطن كما فهمه علماء النفس حديثاً . فهذا القرن يجتاز العقبات وينتقل سريعاً في المكان والزمان ، ويطلق العنان لتجاربه - الأمر الذي لا يتاح للجسد الإنساني المحدود بمقولات العقل كالزمان المكان (١٢).

## ثانياً: نواحي التجديد :

إذا كان الأدب المصري أدباً محافظاً في مجمل تاريخه ، فإنه يحتوى نماذج صارخة للتجديد . ففي العصر الانتقالي الأول (٢٢٠٠ - ٢٠٥٠ ق.م.) انزى أعقب سقوط الدولة القديمة علت نبرة النقد للقيم الدينية والاجتماعية التي ظلت مستقرة حتى ذلك الحين لبضعة قرون ، وجهر الأدباء بالشك في المعتقدات ، وقد تجلى ذلك في "حوار إنسان مع روحه" ، ففيه تعريض بأوضاع البلاد الفاسدة واختلال المعايير الاجتماعية ومجادلة في معنى الحياة والبعث والخلود (١٣). إن هذه النماذج الأدبية يقينا تعبر عن اتجاه وجودي - بمعنى أنها تناقش قضايا ذلك العصر في واقعية وجراءة . ولعل بعض أصدااء هذه الواقعية قد تردت في شعر المعري وفي قصيدة "الأرض الباب" لإليوت - تلك التي تتضح بالشك الديني والتعبير عن الفوضوية والغربة والعزلة (١٤). وإذا كان النقاد المحدثون يعتبرون نماذج إليوت وهمنجواي وفوكنر خير تعبير عن الأدب الواقعي على اختلاف رؤاهم ، ويؤكدون أن أدبنا الحديث غير منفصل عنها - بل إنه امتداد طبيعي لها ؛ فإننا ندرك برؤية كلية شاملة أن عمقنا الأدبي لا

---

(١٢) يقارن العلامة محسن لطفى السيد مقارنة طريفة بين مفهوم (كا) عند القدماء والعقل الباطن عند فرويد ويخلص إلى أن القرن يقوم بدور العقل الباطن تماماً .

(١٣) من نماذج أدب العصر الانتقالي نصائح إيور - وفيها ينعى على الزمان شروره - مما يذكرنا بفلسفة الرواقيين ، وحوار إليانس مع روحه الذي ينضح بالشك الديني والتشاؤم ، وشكاوى الفلاح الفصيح والتعاليم التي لقنت للملك مري كارغ - وهي ترسم صورة مثالية للملكية والعدالة .. راجع : برونر .

الأدب المصري ، ص ٣٦-٥٣ ، سليم حسن : الأدب المصري . ج ١ ص ٢٠٠ .

(١٤) أبو العلا المعري (٩٧٣-١٠٥٧م) من عظماء الشعراء الذين تناولوا في شعرهم قضايا فلسفية عن الحياة وما وراءها ، وقد اهتم للنقاد مثل كاردوتشي وبلاتشوس وتشيرولي بدراسة أثر "رسالة الغفران" على كوميديا دانتي الإلهية .. راجع إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن ، ص ١٥ ، وقارن : معراج نامه ، ص ٨٦ وما بعدها .

يقع داخل حدود أوروبا وأمريكا بل ينهض شامخاً في عمق تاريخنا : إله الروح  
المصرى . الذى سيظل يتجلى عبر القرون .

أما قصة الفلاح الفصيح فنموذج طيب لأدب الشكوى محوره العدالة  
الاجتماعية، ومن ثم يوجه الفلاح شفرات نقده في صميم النظام الاجتماعى الذى تزلزل  
إبان الثورة الاجتماعية مما أذن بزوال الدولة القديمة (١٥).

وأما قصة الملاح الغريق فلا تقتصر على أدب المغامرات والغرائب متماسة مع  
أدب اللامعقول ، بل هى فى صميمها تجربة صوفية للملاح إذ يرى فيها الإله (نتر)  
رأى العين ، وهذا جانب فى القصة ظللنا نخفيه وراء مقارنة تلك القصة بمغامرات  
السندباد وجليفر وروبينسون كروزو ، وهى بحق قرين لها وإن تقدمت عليها جميعاً فى  
الزمان (١٦).

ونذكر التجربة الصوفية بحيلنا بالضرورة إلى فترة حكم إخناتون (القرن ١٤ ق.م)  
المعروفة بفترة العمارنة - بما أحدثته من تغيرات جسام فى مجال الديانة والأدب  
واللغة، فأناشيد إخناتون - ونعرف منها الترنيمة الكبرى لأتون - نسيج وحدها فى أدب  
الرمز والتصوف والتوحيد الدينى كما أنها وضعت فى اللغة المصرية الحديثة التى ظل  
الأدباء يترددون فى استخدامها رديحاً من الزمان كما نتردد نحن اليوم فى استخدام  
العامية! (١٧)

---

(١٥) اعتبر العالم الروسى ستروف قصة "الفلاح" نموذجاً للأدب الدعائى ، وهو يقصد أن هذه القصة غير  
حقيقية ، وإنما قصد من ورائها توجيه النقد الحاد للطبقة الإقطاعية آنذاك ... وقد قمت بكتابة هذه القصة  
بأسلوب جديد ملتزماً بأحداث القصة الأصلية .

(١٦) عرض هورننج تحليله الصوفى الرائع لقصة الملاح فى كتابه :

“Der Eine und die Vielen” S.S. 117-119 .

موضحاً بالدلائل أن تتين الجزيرة ليس إلا رمزاً للإله رع إله الشمس الذى ظهر للملاح فى رؤية صوفية  
صادقة .

(١٧) يعتبر البعض إخناتون مؤسس ديانة للتوحيد ، وقد تميز الفن فى عهده بالواقعية التعبيرية والسمات  
السوريالية فى الوقت ذاته ، فقد صور الفرعون وزوجه برؤوس وأجساد طويلة وأعين لوزية وأجساد  
غير متناسبة الأجزاء . راجع :  
Schloegl, Ekhmaton.

ومحرم كمال : تاريخ الفن المصرى القديم ، ص ١٦٧-١٧٠ .



على أن مسألة ازدواجية اللغة والتعبير لازمت الألب المصرى طويلا منذ نشأته، فقصص خوفو والسحرة مثلا فيها كثير من التعبيرات الدارجة بل المبتذلة التي تجرى في سياقها على ألسنة الخدم مثلا<sup>(١٨)</sup>.

تلك وحسب بعض أمثلة يسيرة تجلّى لنا الألب المصرى وتكشف عن جوهره وأبعاده ودلالاته .

### ثالثاً: أدب ملحمة :

يرى بعض الباحثين أن المصريين لم يتقنوا الأساطير إذ ليس لديهم ميراث عن حروب طاحنة دارت بين الغزاة والأهلين - على عكس الإغريق ! كما أن بلادهم ليست جبلية وعرة بل منبسطة منعزلة<sup>(١٩)</sup> ! وتكمن خطورة هذا الرأي في أنه أدى إلى تجاهل سمة رئيسة من سمات الأدب المصرى . ومن الجلى أن أصحاب هذا الرأي يردون نشأة الملحمة - والشعر الملحمى - إلى بلاد اليونان ، إذ تعرضت إلياذة هوميروس - التي تقع في أكثر من ١٥٥٣٧ بيتاً - لحرب طروادة واختطاف هيلينا ، وكذلك الأوديسا التي تقع في حوالى ١٤٠٠٠ بيت<sup>(٢٠)</sup>.

وأما الأدب السنسكريتي (٢٠٠ ق.م - ١١٠٠ م) فأكثره شعر ، وهو يبدأ بملحمة مها بهاراتا وملحمة رامايانا - ومحوره الحب والفضيلة والاعتبار بفناء

---

(١٨) برونر : الألب المصرى ، ص ٨ وما بعدها . ومشكلة ازدواجية التعبير بين العامية والفصحى تظهر بجلاء في العصر الحديث إذ دعا للبعض إلى استخدام العامية . وكان بعض الأدباء مثل : محمد تيمور يكتبون أعمالهم نفسها مرتين بالعامية والفصحى . أما نجيب محفوظ فاستخدم لغة متوسطة قريبة للعامية على قواعد الفصحى .

(١٩) هذا رأى العالم أحمد فخري في : تاريخ الحضارة المصرية - ج ١ ، ص ٣٧٤-٣٧٦ ، وهو رأى سائد لدى مؤرخى الحضارة والنقاد . وفي مجال الألب العربى يذهب محمد مندور في "الأدب ومذاهبه" ص ٢٤-٢٥ - ممثلاً لكثير من النقاد - إلى أن العرب لم يعرفوا سوى للشعر الغنائى ! وهو الرأى الذى نرفضه تماماً ونبرهن فى دراستنا هذه على نقيضه ... وعن الأساطير المصرية راجع : إرمان : ديانة مصر القديمة ، ص ٧١-١٠١ .

(٢٠) محمد صقر خفاجة : تاريخ الألب اليونانى - ص ٣٥-٥٥ : عن شعر الملاحم ، وهو يذكر أن الملاحم ضعف مستواها بعد هو ميرثم لندثرت . وهوميرو يعنى المنسق - عاش في القرن التاسع ق.م .



العربية ، ومنها وصف الشاعر رحلته وناقته وحديث الظعن والوقوف بالأطلال ، وتشبيه المرأة بالشمس والبيضة - والغزال والمها (وهما أيضاً من رموز الشمس) .. وغير هذا مما حدا بأحد النقاد أن يكتب عن "الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري" (٢٣) .. بهذه النظرة إذن يتجه نقدنا الأدب وجهة أخرى إلى حيث تبحث في الروح المصري الذي وعى بلا شك أقدم نماذج الأساطير ، وهذا الميراث لم يذهب سدى ولكنه بقي عنصراً أساسياً في بنية أدبنا العربي عبر عصوره منذ القدم حتى العصر الحديث . إن نقد الشعر بناء على هذه النظرة الشاملة لحضارتنا لا بد أن يزيّننا بصيرة به وتفهماً له.

### رابعاً: أدب دراماتي

أشرنا فيما قبل إلى أن الدراما الدينية ظهرت في مصر القديمة ، فكان من أهم أعياد معبد حور بإدفو - وهو ابن أوزير المنتقم لمقتل أبيه غيلة على يد عمه الشرير ست - عيد انتصار حور - الذي يظهر في هيئة الصقر أو إنسان برأس صقر - على ست الذي استعير له وجه يشبه وجه الحمار . وقد اكتملت عناصر تلك الدراما من الرواية والجوقة والنظارة والموسيقى وأحداث العنف والقتال - إذ يقوم حور في زورقه - أحياناً بمساعدة أمه إيزيس - بمطاردة أفراس النهر التي ترمز للشر ، وأما الكهنة فكانوا يؤدون تلك الأدوار وقد ارتدوا الملابس والأقنعة المناسبة . وفي نهاية الدراما يقوم الفرعون أو الكاهن الأعظم نائباً عنه - ممثلاً لحور - بنبح دمية من العجين بهيئة فرس النهر في إشارة رمزية ذات دلالة . وفي لوحة عثر بها في إدفو عام ١٩٢٢ - ترجع إلى حوالي سنة ٢٠٠٠ ق . م. نص يشير إلى أن الممثلين لتلك الدراما كانوا من المحترفين (٢٤) . والحق أن هذه الدراما تنطبق عليها شروط الدراما الأرسطية انطباقاً

(٢٣) مصطفى الشوري : الشعر الجاهلي - تفسير أسطوري ، ص ١-٢ ، ص ٨٨-١٠١ وقرن :

Nicholson, A literary History of the Arabs :

المقدمة ، ص ٣-١٠ ، ص ٧١ وفيه عرض نيكلسون للعالمين مثل الكنعانيين والفلسطينيين وسبأ وحميز

وآثار مدلين صالح (ثمود) . وقرن : أحمد إسماعيلوفيتش : فلسفة الاستشراق : ٣٢٦-٣٣١ .

(٢٤) عن دراما حور راجع :

Fairman, T. Triumph of Horus, pp. 1 - 72 ; pp. 84 - 118

حيث يعرض فيرمان نص المسرحية للقيمة .

Röder, Urkunden zur Religion, S. S. 120 - 137

بعيداً. وإن دل هذا فإنما يدل على أن الفن الأصيل إبداع إنساني ، وليس دور الناقد أن يشرع للأديب أو الفنان أو يملأ عليهما إيديولوجيته - كما تريد بعض المذاهب النقدية أن تفعل - لأن هذا فيه من التقيد والجبر والإلزام ما يفرغ العمل الإبداعي من قيمته<sup>(٢٥)</sup>.

### عالمية الأدب المصري:

رغم كثرة ما ألفه علماء المصريات عن موضوع الأدب المصري ؛ فقد ظل النقد الأدبي الحديث بمنأى عن ذلك المعين الثرى . واعتقاداً منا بأهمية الإلمام بهذا الموضوع للناقد فإننا استخلصنا بعض الملاحظات المهمة التي تُجلى أثر الأدب المصري في الأدب الإنساني بعامة :

\* فمن حيث المضمون اتضح لنا قبل كيف ضرب المصريون بسهم وافر في شتى مجالات الأدب وأجناسه بحيث ينبغي على الناقد الموضوعي أن يعتبره مرحلة أساسية من مراحل تطور الأدب العالمي .

\* ومن حيث الإطار فقد ظهرت لديهم الرواية المسلسلة - في قصة الملاح الغريق وبردية وستكار مثلاً - وهى الرواية الأم التى تفضى بالتتابع إلى سلسلة من الروايات - تفضى كل واحدة منها إلى الأخرى بدورها . إذن فروايات " كليلة ودمنة " - ذات المنابع الهندية الفارسية - وقصص الليالى - سار مؤلفوه على نفس النهج اقتداء لا ابتداءً . وهذا من شأنه رد كثير من الأساليب والصيغ الروائية إلى أدبنا القديم .

---

وعن حور البحتى وحور بن إيزيس (وغيرهما من صور الإله حور) راجع : Budge, the Gods, V.I, pp . 473 - 486

وقارن كذلك : فايز على ، الأدب المصري ، ج ٢ ، ص : ١٢٧-١٢٣ .

وسليم حسن : الأدب المصري - ج ٢ ، ص ٥-٥٩ . وعن المسرح الملحمى راجع : عبد الغفار مكاوى : المسرح الملحمى ص ٣-٨ ، وفيه يتناول القواعد الأرسطية وكيف خرج عنها برشت (١٩٥٨) وشيلر نفسه بدرجة ما .. وقارن : أرسطو : فن الشعر - وهو كتاب أم فى النقد الأدبى .

(٢٥) وظيفة الناقد فى تصورنا تحليل الإبداع الأدبى وليس فرض تصوراته على الأديب أو المصادرة على حرية إبداعه . وتفسير العمل الأدبى نفسه مسألة تتجاوز مهمة الناقد أيضاً ، فحسب الناقد أن يحلل العمل الأدبى .



\* وأما عن موضوعات الألب فيضيّق المقام عن مجرد حصر نواحي التأثير والتشابه - التي تبدو في كثير من الأحيان جلية - لذلك سنكتفي بمجرد ذكر أشهر تلك الأمثلة :

- قصة الأخوين وإعلاء الصديق وأسطورة أوزير : وهذه لا تكاد تخلو من آثارها آداب الإنسانية ، إذ جوهرها الصديق والعدالة والصراع الأبدى بين الخير والشر.

- برية اليأس من الحياة والقصص الشعبية عن صبر أيوب .

- أسطورة هلاك البشرية وأسطورة يجماليون ، ووجه الشبه وإن بدا بعيداً فإنه طبع التمرد الإنساني والانتقام الإلهي : هنا في صورة البقرة الثملة التي تقتل . وهناك في صورة القدر الذي بمقتضاه يحطم المثال العبقري عمله الحي<sup>(٢٦)</sup>.

- نشيد إخناتون ومزامير داود لاسيما المزمور الرابع بعد المائة<sup>(٢٧)</sup>.

- الدور المحوري الذي يلعبه رع إله الشمس ومولادة تلك للشمس (مثال المثال) عند أفلاطون ، والفكر المصري عن مكونات الإنسان (البا - الكا - الجسد - القلب ...) وما قدمه أفلاطون من تصورات في محاوراته سيما فيدون (عن الحب) وفابيروس (عن النفس) وطيماتوس (عن الخلق) . وفي الأخيرة يظهر الصانع الأفلاطوني في هيئة الفخاري<sup>(٢٨)</sup> (الإله ختوم إله الخلق في إسنا) .

- أثر ألب الآخرة : منذ متون الأهرام حتى متون التوابيت وكتاب الظهور نهراً - المسمى خطأ كتاب الموتى - وكتاب يمي دوات (العالم الآخر) - وكتاب البوابات والكهوف ورحلة الشمس والطريقين ... إلخ وكيف يمكن تتبع آثارها في ألب

---

(٢٦) قارن يجماليون لتوفيق الحكيم - وهي أسطورة يونانية قديمة - فحواها الصراع الداخلي في نفس الفنان يجماليون بين الفن المتسامي والغرائز ، والصراع الخارجي بينه وبين مصيره المحتوم ، وتنتهي بأن يحطم تمثاله الذي يصور محبوبته جالاتيا .

(٢٧) بريست : فجر الضمير ، ص ٢٩١-٣٤٥ .

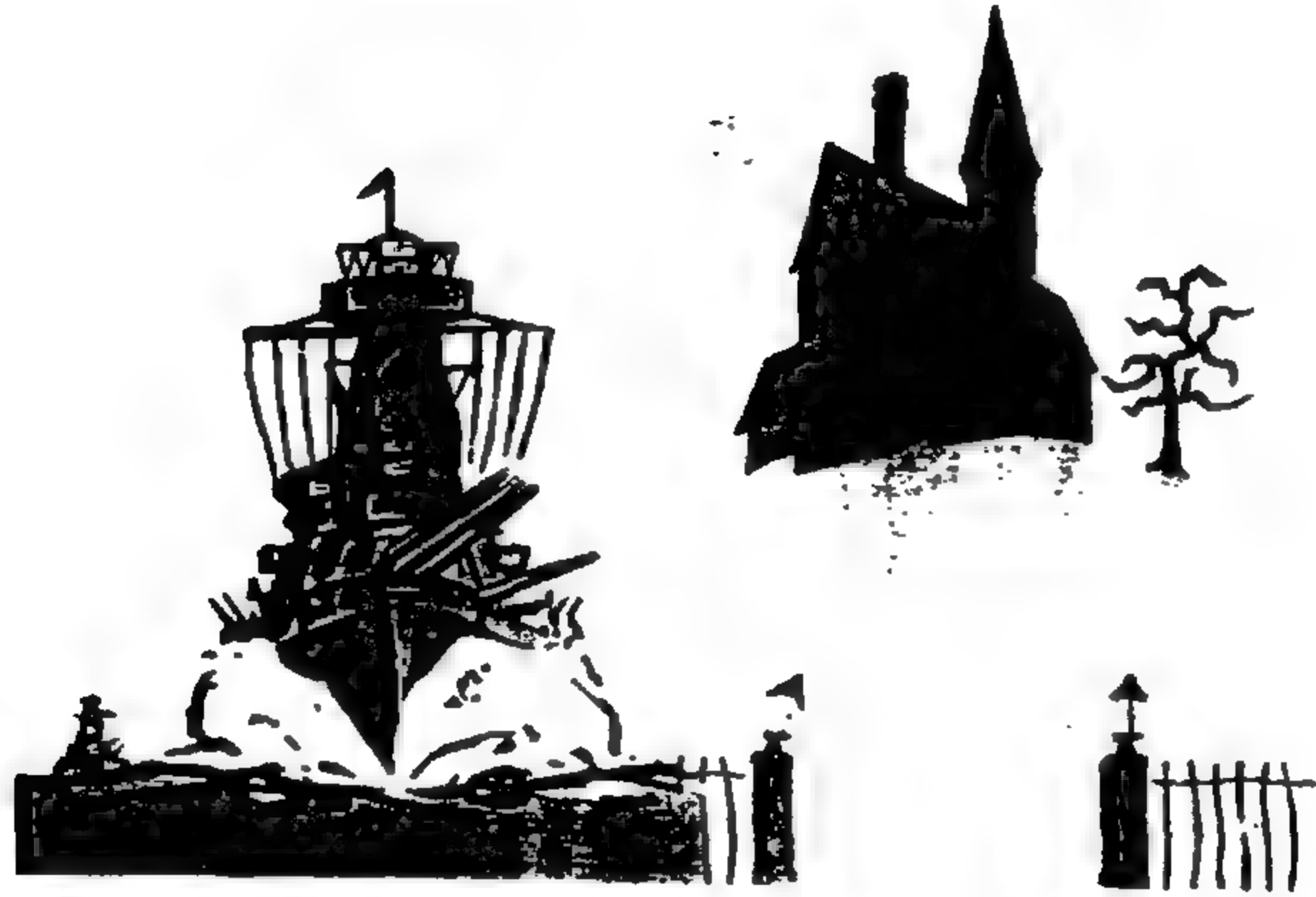
(٢٨) فايز على : الديانة المصرية ، ص ٥٦-٥٨ (مخطوط) ، وعن نظرية الخلق الأفلاطونية قارن :

محلورة طيماتوس : Plato, Timaeus

الغفران للمعري والمعراج لابن عربي وكوميديا دانتي الإلهية فضلا عن  
"معراج نامه" الفارسي وأدبنا الشعبي عن المعراج النبوي والزحلات السماوية  
لأولياء الله الصالحين كإبراهيم الدسوقي.

- القصص الصوفى الفلسفى لابن طفيل وابن باجة وابن سينا (وما فيه من  
نظريات عن النفس والمعرفة الإشرافية والطبيعة) وأدب المغامرات القديم  
(خاصة قصة الملاح الغريق) .

- ولعل بعض العلماء - مثل كزوف إيرمان وجيمس هنرى بريستد - لم يبالغوا  
حين ردوا الأدب العبرى فى مجمله إلى الأدب المصرى ! .



## الفصل الثاني: بين لغتين وأدبين

أى دراسة مقارنة بين الأدبين للمصرى والعربى لا يمكن أن تتأى عن مسألة اللغة أو تتجاهل قضايا النقد الأساسية التى ما فتئ النقاد يتناولونها حتى عصرنا هذا . وإذا كنا لسنا بصدد المقارنة التفصيلية بين أسس اللغتين وقضايا الأدبين فلا أقل من أن نطرح بعض الملاحظات الرئيسة فى هذا المعرض .

### اللغة :

ثمة خصائص كثيرة مشتركة بين اللغتين وقد تناولناها بالتحليل فى دراستنا عن "الأدب المصرى" <sup>(٢٩)</sup>، وإذا أجمالنا هذه الخصائص فى أصول جامعة كأسلوب الاشتقاق من الجذر - وغلبة الجذر الثلاثى - ومسائل النحو كالإعراب الشامل وشيوع الجملة الاسمية والنثنية كحال تتميز عن الجمع ، وتميز ضمائر التذكير عن التأنيث فضلاً عن تشابه كثير منها فى النطق ... إلى الخصائص البلاغية للغة .... فإننا سنبدأ هنا من جزئية الاشتقاق من الجذر (فعل) ، فهى التى تعد حجر الأساس فى دراسة الاشتقاق وصياغة الشعر والنثر (عمود الشعر أو الأدب إن جاز التعبير) <sup>(٣٠)</sup> . إذن فمن كل جذر يتم الاشتقاق وفق أوزان (تفعيلات) مطردة يعبر بها عن الفعل (المجرد والمزيد) وغير ذلك من أسماء وتركيبات (كاسم الفاعل والمفعول واسم الزمان والمكان .. الخ) فثمة حروف ساكنة يتم اشتقاق الصيغ اللغوية المختلفة منها بإدخال حروف أخرى متحركة أو ساكنة ... الأمر الذى يعنى أن ثمة اطراداً موسيقياً عالى الدرجة يحدثه تتابع المشتقات فى العبارة اللغوية . وفى اعتقادنا أن الوجدان العربى - وإن استتبط بحور الشعر الكلاسيكية - وهى متنوعة جداً بما يزيد عن الستة عشر المعروفة - بصورة حدسية قوامها الإلهام والإبداع ، فإنه لم يكن ليخرج بداهة عن الصيغ الإيقاعية (البحور) التى وقع عليها. ولا يعنى هذا أن نظل أسرى البحور التقليدية بل أن للغة منطقاً لا يمكن

(٢٩) فلانز على : الأدب المصرى ، ج ١ - ص ٧٧ (مخطوط) .

(٣٠) عن اللغة العربية ونشأتها وخصائصها راجع :

Gibb & Landau, Arab. Lit. gesch., S. 20 - 26

قارن : على وفى : نشأة اللغة ، ص ٧١-٧٧ ، ٩٣-١٠٤ . وبيومى مهران : مصر والشرق ، ص

٢٨-٤٢ . فى المؤلف الأخير مقارنة بين أوجه الشبه فى اللغتين العربية والمصرية

تجاهله أو استبدال منطق آخر به . وعلى نحو مماثل فإن الإبداع الشعرى الغربى يقوم على أسس أخرى فى الاشتقاق اللغوى نحن فى غنى عن الاستفاضة فيها . من هنا يجب الحذر فى الأخذ بالجديد !

ولا نعتقد أبداً أن مدرسة البديع <sup>(٣١)</sup> - التى تبلورت فى العصر العباسى الأول على يدى أبى تمام - قد ظهرت بمعزل عن منطق اللغة وإمكاناتها ! فتناظر بعض جنود اللغة سواء بإبدال مواضع الحروف أو قلبها يؤدى حتماً إلى موافقات ومفارقات هى أساس المحسنات البديعية التى يستطيع الأديب الموهوب أن يوظفها لخدمة فكره، والدليل على صحة ما نقول أن الأدب المصرى شهد ظاهرة مماثلة - نظراً لاشتراك اللغتين فى طريقة الاشتقاق - بما أمكن الدارسين له من تمييز أسلوبين رئيسين فى فن القول : أولهما يعنى بتميق اللفظ (وقد ظهرت منه درجات متفاوتة) وثانيهما يعنى بالفكرة وصياغتها فى وجازة ووضوح <sup>(٣٢)</sup>.

وبناء على ملاحظاتى وجدت فى أساليب اللغة العربية ما يفسح المجال للكناية والخيال ، من ذلك طريقة بناء الفعل للمجهول إذ لا يصرح بالفاعل بينما يثبت نائب الفاعل (أى المفعول فى الجملة الأصلية ) على حين يصرح بالفاعل فى اللغات الأوربية التى نعلمها (يأتى بعد by فى الإنجليزية مثلاً) - فراء الكناية هنا والتصريح هناك منطقتان مختلفتان ، ومن هنا كانت الخطورة فى أن نتعامل مع اللغة المصرية بمنطق علماء اللغة الأوربيين الذين يطبقون عن غير قصد منطق لغاتهم هم حين يتصدون مثلاً لإعراب جملة أو تفسير عبارة ، وهذا ما نلاحظه فى كتاب جادررر الشهير *Egyptian Grammar* وغيره من دراسات لاشك فى أنها قيمة ! وقد نادينا ولا زلنا ننادى بوجوب أن ينكب علماء اللغة لدينا على استنباط نسق خاص بالصرف

---

(٣١) شوقى ضيف : النقد ، ص ٥-٦ ، ٧٨-٨٣ وقلرن : الأمدى : الموازنة بين الطائيتين . والآمدى يقارن بين البحترى وأبى تمام دون أن يرجح أحدهما على الآخر - المرزوقى : الحملة ، ٣-٧ . شوقى ضيف : الفن ومذاهبه ، ٢١٩-٢٧٤ .

(٣٢) بروئر : الأديب المصرى - مواضع متفرقة ...

\* كذلك يرجع الفضل إلى سومير (١٩١٣) فى فصل للدراسة الوصفية للغة عن الدراسة التاريخية لها ، قد رأى فى اللغة نظاماً من العلاقات . وسنرجع لهذه المسألة فيما بعد .. قلرن : أزهران : مقدمة فى علوم اللغة : ١٦٥-١٦٧ .



والنحو والبلاغة للغة المصرية يتناسب مع طبيعتها ، ومن ثم وضع معاجم للبحث في الكلمات وأصولها المشتركة مع اللغات القريبة الأخرى كالآرامية وما انتشع عنها كالعربية . فبدون هذا لن نصحح هذا الخطأ المنهجي الذي سيؤدي حتماً إلى اللبس والتعمية (٣٣).

وبدلاً من أن نستفيض في مقارنات نصية لا يتسع لها المجال هنا - فإننا سنعطى مثلاً من البلاغة . فاللغتان المصرية والعربية تتيحان استخدام اللفظ في غير موضعه المعهود ، ويدخل هذا تحت مفهوم المشاكلة اللفظية ، والاتساع كالمجاز في قوله تعالى : "واسأل القرية" أي أهل القرية (٣٤) ... إلخ . ومن هنا جاز لنا أن نستدل على ثراء الدلالة *reference* بحيث تتعدد دلالات اللفظ الواحد كلما استخدم في سياق جديد أو بطريقة مغايرة . ولا شك أن لكل لغة أياً كانت إمكان تنوع الدلالة ، بيد أن مجال التنوع لدينا أكثر رحابة . ويترتب على هذا بالضرورة اتساع المجال أمام كل أديب لإثبات تفرد وتمييزه عن الآخرين ، والمبالغة في تصوير تجاربه وبقّة التعبير عنها . معنى هذا أن اللغة تتيح للأديب أساليب وطرقاً شديدة التنوع ، وله أن يختار منها ما يناسب الموقف ، ومن ثم ظهر في تاريخ أدبنا العربي من يهتم بالمعنى ويقدمه على اللفظ (مدرسة المعنى) ومن يقدم اللفظ والصياغة اللفظية على المعنى ، ومن يلتبس الجمع بين الأمرين (٣٥).

---

(٣٣) لتناول المنهجى للغة المصرية القديمة سيفيدنا حتماً في تعميق معرفتنا بالأدب وبحور الشعر المصرية القديمة ولن نضع أيدنا على أوجه التقارب والتشابه بين المصرية والعربية. وقد حاولنا وضع منهج جديد لتدريس المصرية في كتابنا "اللغة المصرية" .

(٣٤) شكري عياد : اللغة والإبداع ، ص ١١١ وقرن : حسن للصنيع : ص ١٥٩ وما بعدها .

(٣٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر . وهو يتفق في تعريف الشعر مع ابن خلدون ، وإذا كانت المعاني هي مادة الشعر عنده فإن الشعر الجيد لابد له من صنعه جيدة (ص ١٤) ، وعن محسنات اللفظ (ص ٢٢-٢٩) . وقد صنف النقاد العرب القدامى الشعر الجيد وفق جودة اللفظ وشرف المعنى وبراعة الاستهلال وحسن للتخلص والختام وصدق الشاعر وكذبه ... إلخ . قضايا عمود الشعر . قرن :

\* المرزوقي "شرح ديوان الحماسة" ص ٨ وما بعدها وابن خلدون : المقدمة ، ص ٥٣٢ وما بعدها وحسين المرصفي : الوسيلة الأدبية ، ص ٤٦٤ - ٥٠١ .... إلخ .

ويرى العلامة شوقي ضيف أن قدامة بن جعفر أرسطى في منهجه النقدي إذ اشتق قواعده من "فن الشعر" لأرسطو .. راجع : شوقي ضيف : النقد ، ص ٦٧ .

ومن ثم فمن الضرورة بمكان أن يعنى الناقد بالدراسات اللغوية بحيث تتولد لديه حساسية الصائغ في وزن الكلام الأدبي والاستدلال على مراميه واكتشاف دلالاته ، فهذا يساعد بلا شك في الكشف عن العمل الأدبي ونوايا مبدعه مما يزيد من إدراك القارئ له وتمتعه به . وجهود النقاد العرب الكلاسيكيين معتبرة دوماً في هذا المعرض ، ومنهم الجرجاني من القدماء والمرصفي والعقاد وطه حسين ومندور من المحدثين - كما أن مذاهب الحداثة - وإن شئت : ما بعد الحداثة - كالبينية والتفكيكية مكملة لتلك الجهود على كل حال . بيد أن ثمة حلقة - بل حلقات - مفقودة بين هذه وتلك مما يسبب صدعا في الحركة النقدية لدينا ، وتصوري لرأب هذا الصدع أن نستبطن السمات المميزة للغتنا ، فهي السبب الأقوى لتمايز الأساليب الأدبية ومن ثم لظهور مدارس نقدية موضوعية تأخذ على عاتقها تحليل العمل الأدبي بوصفه إبداعاً حراً وليس تركيبة يصفها الناقد للأبناء كي ينسجوا على منوالها . وإنتى جد مقتنع بأن مقارنة الأدب العربي بالأدب المصري بناء على هذه الأسس ستفيد كثيراً في إثراء الحركة النقدية والإبداع الأدبي سواء بسواء . ولا أدعى معرفة عظيمة بأمور الأدب قديمه وحديثه ، ولكنني أدعو بوضوح إلى التماس رؤية منهجية في التعامل مع تراثنا الأدبي تتيح لنا نقده وتمثله وتنفع بالإبداع الأدبي قديماً .



## الباب الثالث : الروح المصري مذهب في النقد الأدبي

تفضى بنا المقارنة السابقة إلى تقديم رؤيتنا النقدية في الفصلين التاليين : رؤية للأسطورة ، الروح المصري عناصره وعلاقته بالأدب .

### الفصل الأول : رؤية للأسطورة والروح المصري

#### مقدمة :

لا نبالغ إن قلنا إن مبدأ الجدل ظهر جلياً في الأسطورة المصرية قبل أن يتناوله فلاسفة مثل هيراقليط الإغريق وهيجل وماركس . والجدل بين المتناقضات ينشأ في تصورنا عن تجسد للروح وسعيه الدعوب إلى الحرية . وهذا مدخلنا لتصور نقدي نقيم على أساسه دراستنا المقارنة بين تعاليم بتاح حتب وإحدى سرنديبيات البارودو .

#### الروح والجدل :

لن نخوض في تعريفات وشروح فلسفية تجرفنا بعيداً عن مسارنا النقدي . وإنما نتصور الحضارة المصرية التي ظهرت مع اكتشاف الكتابة حوالي عام ٣١٠٠ ق.م. - وإن تكن ذات أساس موغل في القديم يصل إلى بداية عصور ما قبل التاريخ - نتصورها تجلياً للروح المصري . والروح بطبيعته حر واع مدرك . ، وهي مصدر الكمالات المتنوعة التي تطرأ على المادة ، ومن ثم فهو صانع الفنون والآداب وهو الذي ينسج على منوالها مساراً للحضارة نسميه التاريخ . ولا ضابط لمسيرة الروح أثناء نهضاته الحضارية وكبواته إلا المطلق ذاته ، الذي يتصف حتماً بالكمال واللانهاية . وعلينا أن نسارع بالقول إن ثمة محددات زمانية مكانية للروح تتلخص في الأسباب الجغرافية والسياسية والدينية . ومن ثم فحديثنا عن الروح ليس حديثاً متافيزيقياً غيبياً بل حديث أمور واقعة واستقراء تاريخي . وحتى لا يوهم تصورنا هذا بالمحاباة لعرق بعينه أو التعصب لشعب بذاته فإننا نقرر بادئ ذي بدء أن الروح المصري كان عالمياً

فى منشأه إذ لم يكن قومياً بل سبق الفكرة القومية وتسامى من ثم على القوميات وما ارتبط بها من تعصب جر إلى ويلات الحروب (٣٦) ..

### كـ جدل الروح وأسطورة أوزير:

عادة ما نطالع الأسطورة فى كتب الديانات القديمة كالتى ألفها بادج وإرمان وكيس مثلاً - على حين تزدان بمذهب هيغل الجدلى مؤلفات تاريخ الفلسفة (٣٧) ! بيد أن الأمرين فى رأينا لهما جوهر واحد ! فأوزير الذى تجسد فى العالم ليحرره ليس إلا الروح الذى يزعم هيغل أنه يتحرك فى مسيرته التاريخية إلى المطلق بحثاً عن الحرية ! ويزيدنا اقتراباً من هدفنا أن نحلل رموز الأسطورة المصرية :

(٣٦) مّر الروح - فى تصور هيغل - بمراحل ثلاث فى سبيل الحرية : الأولى مرحلة العبودية فى الحضارات الشرقية القديمة ، والثانية الحرية للبعض والعبودية للبعض الآخر فى مرحلة الحضارة اليونانية الرومانية ، والأخيرة مرحلة الحرية الكاملة فى الأمة الجرمانية وردنا أن فى ذلك تجاهلاً تاماً لجوهر الحضارة ، فكيف تتجزأ الأمة المصرية مثلاً الأهرام بإحكام صنعتها ونقشتها دون أن تصل إلى مرحلة الوعي بالذات أو الحرية ؟ كيف تقدمت فى علوم الفلك والعمارة والطب والتحنيط والكيمياء ... ؟ ولماذا تجاهل هيغل الرق عند اليونان والرومان ؟ ... إلخ . راجع :

\* هيغل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، جـ ١ ، ص ٣٨ وما بعدها ، ص ٢١٩ - ٢٣٠ . وقارن : هيغل ، الهلال ١٩٦٨ - بأقلام إمام عبد الفتاح ومجاهد عبد المنعم ومحمود رجب : ص ١٠٨ - ١٦٢ وأيضاً : نازلى إسماعيل : الشعب والتاريخ ، ص ١١٥ - ١٣٠ .

\* وعن نشأة الحضارة فى مصر راجع : بريستد : تاريخ ، ص ١ - ٤٨ ، وبريستد - مؤسس معهد شيكاغو للدراسات الشرقية - يعد من أكثر العلماء إنصافاً للحضارات الشرقية .

Hornung, Grundzüge, S. S. ٥-٨ .

\* ورزقانة وآخرين : حضارة مصر ، ص ٢٨ - ٦٤ .

(٣٧) عن أوزير والآلهة المصرية إيزيس وحور وتحوت وغيرها :

Budge, Osiris, 2-vol.; the Gods of the Egyptians, vol. I., II

\* وفى كتابه الأول يورد بادج أسطورة أوزير كما رواها بلوتارك وديودور وماكروبيوس (ص ١ - ٢٣) . وتمتاز أعمال بادج بالنزعة الموسوعية .

\* وقارن : تشيرنى : الديانة المصرية القديمة ، ص ١٣ - ٤٦ ، ص ٢٣٣ - ٢٤٨ .

\* وإرمان : ديانة مصر القديمة : ٧٢ - ١٠١ . إلخ - ولقد تتلمذ بريستد لإرمان فى برلين ، وأثنى إرمان على كتاب " فجر للضمير " لبريستد أعظم الثناء .



القمر الذى يرمز لأوزير له دورتان : صاعدة وهابطة ، فهو تارة ينمو فى أربعة عشر يوماً، وتارة ينقص فى عدد مماثل من الأيام ، وما نموه إلا البعث والحياة وما نقصه إلا الموت والعدم ، فهو جامع المتناقضين اللذين يحيل كل منهما إلى الآخر ويتكامل معه (وهذا أساس الفلسفة الجدلية مثالية كانت - كما عند هيجل (ت ١٨٣١م) أو مادية كما عند إنجلز وماركس (ت ١٨٨٣م) . .

والقمر عين حور اليسرى التى تستمد النور من عينه اليمنى وهى الشمس - وهنا فكرة وحدة النقيضين : الشمس والقمر إذا استخدمنا تعبير الفلسفة الجدلية - وأشلاء جثة أوزير التى ألقى بها فى النيل بعد مقتله (وهى تناظر أطوار القمر) هى مصدر النماء والخصوبة فى القطر كله ، وهى بذور الخير التى ستتنتصر على الشر .. وإيزيس أرملة أوزير هى إلهة السحر ولكنها رمز الوفاء أيضاً ، وحور بن أوزير - الذى ولد بعد وفاته - هو المنتقم لأبيه (الخير) والمحقق من ثم للعدالة ... ويضيق المقام عن تعداد الرموز التى بإمكاننا استنباطها من الأسطورة ومنها فكرة الجدل ( فكرة صراع الضدين ) . وخلصتها أن جميع الظواهر الكونية ليست إلا تجلياً لطاقة الخير الأوزيرية فى صراعها ضد الشر، وهى بتعبير فلسفى أوضح مسيرة الروح فى التاريخ . إن ثمة أساطير كثيرة يستطيع الناقد أن يحللها على نحو ما ، وليس ما قدمناه إلا نموذج مختصر وحسب يعبر عن وجهة نظرنا.

### كـ الروح والفن والأدب :

يسعى الروح لمحاكاة المطلق الكامل كما يقول برديائيف<sup>(٣٨)</sup>. وفى تصورنا أن هذه المحاكاة جائزة من حيث اشتراك الروح والمطلق فى الحرية - وذلك فى مقابل حتمية الطبيعة ، فجوهر الروح الوعى (أى الحرية) وجوهر الطبيعة الحتمية كما يذهب

---

(٣٨) برديائيف : الحلم والواقع ، ص ٢١٠-٢١٣ - إذ يرى المؤلف أن الإبداع هو اتجاه المتناهي إلى اللامتناهى ، ويعنى إعادة ترتيب العناصر الموجودة ، وهو مطلب إلهى قبل كونه مطلباً إنسانياً ، وينطوى على التمرد ... ويقع ميخائيل نعيمة على معنى قريب من هذا حين يعرف الشعر بأنه انجذاب أبدي لمعاقبة الكون بأسره ، وأن الشعر مقامه عال ينتمى إلى المملكة الإلهية وإن حاول تولستوى الحط منه .. فلا عجب أن تلقى الأمثال المسائرة من الشعر إذ أنه ديوان الحياة الإنسانية .. نعيمة : الغربال ، ص ٦٥-٧٠ .. ويؤكد أس دلود نفس التعريف حين يقول إن الشعر رؤية مكثفة للجزئى حينما نراه من خلال المطلق .. أ. دلود : حوار مع الإبداع ، ص ١٠-١١ .

هيجل (٣٩). والمحاكاة هنا ليست بمعناها الأفلاطوني وإلا باتت تشويهاً ومسخاً للأشياء التي هي بدورها أشباح شائبة بالمقارنة بالمثل الأفلاطونية (٤٠).

وإذا كانت الفنون التشكيلية مادتها الألوان والظلال والحجر فالأدب مادته العبارة الإنشائية في رأينا، وليس مجرد الألفاظ في حد ذاتها ، إذ الألفاظ جزئيات لا تكتسب دلالتها الكلية إلا في سياق العبارة ، تلك التي تسمو بدلالات الألفاظ إلى حيث تصور لنا ما يعتمل في عقل الشاعر : ظاهره وباطنه ، وما ينسجه حسه من علاقات بين الأشياء تتجاوز الإدراك للعقل وإن كانت لا تناقضه بالضرورة (٤١). ومن ثم فنتاج الأدب قابل للخلاف في تأويله ، والأدب الجيد يزداد حسناً كلما طالعناه . وعلى العموم فالفنان والأديب كلاهما له مجال واسع في حرية التعبير وإن تفاوت هذا تبعاً للموقف .

والمهم هنا أن التعبير الأدبي يحقق للروح شعوره بالخلود والبقاء ، ويؤكد من ثم حريته في مقابل الحتمية الطبيعية . وبعبارة أخرى فإن إبداع الأدب يحقق للروح الوعي بذاته ، والوعي بالذات في المصطلح الهيجلي هو أعلى درجات الحرية . وفي اعتقادنا أن الوعي بالذات يتيح معرفة الخير والشر والسلوك بمقتضى ذلك ، ومن ثم فإن الجدل الخلقى قائم في صميم العمل الأدبي . وقد يمر علينا مشهد محاكمة الروح في حضور أوزير (محكمة الموتى) دون اعتبار لما ينطوي عليه من دلالة خلقية (٤٢).

---

(٣٩) هيجل : محاضرات ، ص ٣٥-٣٦ .

(٤٠) اعتبر أفلاطون الشعر محاكاة مزدوجة للمثل (التي تتمتع بالبقاء والخلود) ، فهو يحاكي الأشياء التي هي بدورها محاكاة زائلة للمثل . ولوصى أفلاطون بطرد الشعراء من جمهوريته لأن الشعر لا يعبر من ثم عن الحقيقة . وقد أنكر المازني هذا الموقف الجافى من الشعراء لأنه يرى أن الشعر صدق وأصالة : المازني : الشعر غايته ووسائطه ، ص ٣٤-٣٥ ، ٥٨ .

(٤١) لا نتفق تماماً مع سارتر في إعلائه من شأن الأدب وقدرته التعبيرية مقارنة بالفن التشكيلي ، فكل يعبر بأدواته ولكل رسالته وقدرته على التعبير ومجالاته التي يتميز فيها . وإذا كان سارتر يرى الكلمات مادة الأدب فإننا نرى أن العبارة التي تنتظم فيها الكلمات بحيث تؤدي معنى ما هي وحدة التعبير .. قارن : ما الأدب ؟ ص ١٦-٢٤ .

(٤٢) يحتل تصوير محكمة الموتى مركزاً هاماً بين تصورات مقابر وادي الملوك بطيبة الغربية ، كما يظهر في الساعة السادسة من كتاب البوابات مثلاً ، وهو عنصر أساسي في كتاب الموتى هو ومشهد الاعتراف السلبى . راجع مثلاً :

Hornung, Unter welts bücher, S. S. 241 -

Budge, Gods, I: P. 189

فالمحكمة تعنى تأكيداً الحساب القائم على العدالة ، وإذا دققنا النظر لوجدنا "عم موت" الوحش الجهنمي الشرير (مزيج من فرس النهر والتمساح) رابضاً لدى كفة الميزان التي يوضع فيها قلب المتوفى - إذ للقلب محل الأعمال والنوايا - منتظراً أمر القاضي الأعلى أوزير كي يفترس القلوب الشريرة التي تخف موازينها . إن هذا يدل قطعاً على أن "عم موت" رمز الشر قد أخضع تماماً لمشيئة الخير (أوزير) وهناك يقوم الميزان بالقسط. وهذه المعادلة أصدق تعبير عن تحقق الوعي بالذات لدى المصريين - إذ أدركوا أن الشر " عم موت" يجب أن يوظف لخدمة الخير (أوزير) .

ولا يفوتنا أن اللذة لم تكن معيار الخير عند القدماء ولا عند الفلاسفة المثاليين ، فاللذة حسية ، والحواس خطاءة ، ومن ثم لا يمكن اعتبارها مقياساً للخير الذي هو أعلى من الحواس . والأشعار الصوفية - مثل نشيد إخناتون - تؤكد حرص مبدعيها على التحرر من الشهوات الحسية أو إعلانها بالمصطلح النفسي الحديث . وفرويد حين افترض أن الغريزة الكامنة في اللاشعور هي الدافع المحرك للسلوك البشري لم ينكر إمكانية التسامي بغريزة الجنس<sup>(٤٣)</sup>.

---

(٤٣) عن التسامي بالغريزة :

Machovec, Freud, P.52 - 53; Freud , Drei Abhandlungen , S.S. 3 - 5

## الفصل الثانى: الروح المصرى عناصره وعلاقته بالأب (دراسة مقارنة)

ليس الروح المصرى مفهوماً ميتافيزيقياً غامضاً بل هو جوهر الحضارة الإنسانية العظيمة التى ازدهرت فى وادى النيل - إنه الروح الكلى الذى يجمع سمات الأمة وخصائصها الفكرية التى تعطيها تميزها وتفردها بين الأمم . ولهذا الروح دعائم أساسية تتشارك فى تكوينها وتتضافر فى الحفاظ عليها - منها الدين والأخلاق والسياسة، ولما كيف يظهر لنا الروح فى التاريخ فعبير الفنون والآداب والعادات والتقاليد، فهذه كلها تتركب لنا الدرجة التى بلغها الروح فى عصر من العصور .

### كـ: الدين والسياسة :

نشأت الديانة المصرية فى رحم الأسطورة ، وعبرت عن محاولات العقل آنذاك لتفسير ظواهر الطبيعة والمجتمع . والجدير بنا أن نلاحظ أى تحول طرأ على الديانة المصرية من داخلها ، وكيف ظهرت العقيدة القبطية (المسيحية المصرية) ذات طابع خاص بها ثم جاء الإسلام برسالة العقلانية والحرية .

### كـ الديانة المصرية القديمة :

رغم تعدد الآلهة المصرية الظاهر فى أسماء الآلهة الكثيرة لمن يأخذ بظاهر الأمور فإن ذلك التعدد انطوى على رؤية الحقيقة الإلهية واحدة متعالية خلف هذا التعدد الظاهرى ، ولم يكن ثمة مفر من الاعتقاد بوحدة الطبيعة أمام أجداننا الأوائل ، فإذا بهم يرون الإله حالاً بالطبيعة مقترناً بها ، وقد ارتبط بذلك أمر ضرورى وهو عناية الإله (الخالق) بالعالم (الطبيعة المخلوقة) . هكذا مثل أوزير دور الطبيعة والخير وخصمه ست كان إله العواصف والرياح والصحراء ثم اكتسب مؤخراً صفة الشر ، ولعب بخنوم دور الصانع وسوبك دور المنقذ ، وإيزيس اختصت بالسحر وحماية العرش ، وحتحور



بالجمال والحب والموسيقى<sup>(٤٤)</sup>... إلخ . وما هو هيرودوت يكتب في تقريره عن رحلته إلى مصر إن شعبها أكثر شعوب العالم تقوى ، ويستفيض في الحديث عن المعابد والكهنة واحتفالاتهم . ويصعب أن نجد مؤرخاً للحضارة لم يعترف بقيمة الدين وأهميته في بنائها : أكد هذا هيجل وجوستاف لوبون والمدرسة الاجتماعية: كونت وليفي بريل<sup>(٤٥)</sup>

### التطور الجدلي في الديانة :

في عصر الدولة القديمة - الذي نحن بصده الآن - تسنم رع ناسوع آلهة أون - وكان أوزير أحد أعضائه ... ودون إفاضة ارتبطت عقيدة رع - أي عبادة الشمس - ببناء الأهرامات العظيمة التي اكتنفها الغموض والسرية اللذان أحاطا بطقوس تلك العبادة أيضاً . يدل على هذا ضخامة الأهرام وما احتوته من ممرات وحجرات فضلاً عن المعابد الملحقة بها ... ولا شك أن متون الأهرام - التي ظهرت مكتوبة في هرم أوناس من الأسرة الخامسة وأهرام الأسرة السادسة اشتملت على متون سحرية لا يكاد يفقهها إلا الكهنة وإن كانت المتون ذاتها أقدم كثيراً من تلك<sup>(٤٦)</sup>.

---

(٤٤) يدافع هورننج عن أن الأصل في الديانة المصرية القديمة حتى قبل إخناتون - هو الوحدة ، وإن تعددت الأشكال التي يتجلى فيها الإله الواحد . راجع :

Hornung, Der Eine, S.S . 106 - 117

وقد تعددت الصور التي يظهر فيها أحد الآلهة أيضاً ، فصور حور في هيئة الصقر أو الإنسان برأس الصقر أو قرص الشمس للمجنح ، والهيئة الأخيرة تقرن به باعتباره منتصراً على ست .

كما عرضنا في مؤلفنا "الديانة المصرية" للخصائص الرئيسية للديانة المصرية ، وهي تجلى الإله في الطبيعة ، وتعدد التجليات ، والعناية الإلهية ، والاعتقاد بالسحر .

(٤٥) هيرودوت يتحدث عن مصر ، ص ١٥٩ ومواضع متفرقة - حيث يتحدث عن أعياد الآلهة مثل باستت للقطعة وسوبك التمساح .. بينما يؤكد جوستاف لوبون أن الدين أساس حضارة الأمة .. راجع : لوبون: سر تطور الأمم . ص ١٥٥-١٦٢ .

وقارن ما ذكره ابن خلدون في هذا الصدد ... المقدمة ، ص ١٤٢-١٤٤ .

(٤٦) لعله لا يوجد كتاب تناول للديانة المصرية أو الأدب دون أن يشير إلى متون الأهرام ، وهي متون أدبية رفيعة تصف للرحلة السماوية للفرعون فضلاً عن أطراف من الحياة اليومية .. وهي بهذا تعد النموذج الأقدم لأدب المعراج الشعبي في رأينا . عن المتون راجع الكتب التي أشرنا إليها في التعليق (٣٧) مثلاً.

ومن جهة أخرى فإن أوزير - الذى كان مغموراً فى متون الأهرام الأولى واكتسب مكانة أعلى فيما بعد ذلك - كان نموذجاً للإله الطيب القريب من العامة ، فهو يظهر فى هيئة بشرية ، ويعيش كما يعيش الناس ، ويعانى مما يعانون ، فيتعرض للغدر والقتل ، ثم ينتصر وينعم بالخلود .. إلخ . ولا عجب والحال هذه - أن تطبق شهرته الآفاق ، وتصبح أسطوره ملء السمع والبصر فى العالم أجمع . ونحن إنن بصدد تصورين متباينين : رع الإله العالى - الذى يترك عرشه على الأرض ليصعد فى السماء طبقاً لأسطورة هلاك البشرية إذ سئم من غدر البشر - وأوزير الإله المتجسد القريب من البشرية . إن ثمة نظريتين إذن : نظرية الإله المتعالى ونظرية الإله المتواضع ، وقد انعكست هذه التصورات الدينية - باعتبارها الأم لنظرية السياسة والاجتماع - على النظام السياسى ، فلا عجب أن يحدثنا المؤرخون عن الملك المقدس المتحد برع وابنه (إيان الأسرة الرابعة) ولقبه الملك الإله من جهة ، وعن الإله الطيب (أوزير) الذى صار لقباً لملوك الأسرتين الخامسة والسادسة . وقد كان بتمام حجب وزيراً لجد كارع إيسيسى - من الأسرة الخامسة - ولغيره من سابقه من ملوك نفس الأسرة<sup>(٤٧)</sup>.

وما من شك فى أن أدب التعليم - الذى ظهر بالطبع قبل بتمام حجب وإن لم تصلنا كاملة إلا تعاليم هذا الأخير - قد عكس فى صفحته البعد الإنسانى الرحب الذى أضافه التطور الدينى الذى أوضحناه توأ (من رع إلى أوزير) ، فالتعاليم تتوجه بأسلوب وعظى حانٍ إلى الابن - الذى يعدّه الأب لورثة منصبه فى الوزارة - وقد سمح له الفرعون بهذا . فيقدم الأب نصائح عملية عن السلوك الفاضل فى شتى المواقف والأحوال حاضاً على الخير محذراً من الشر محتكماً إلى الضمير والإلزام الاجتماعى

(٤٧) هذا التصور عن الأسطورة الدينية باعتبارها أحد موجهات السياسة إن لم يكن أهمها عرضنا له فى دراستنا عن "فلسفة التاريخ المصرى" ، وفيه نحل أيضاً أسطورة هلاك البشرية التى اشرنا إليها من قبل .

\* وأما لقب ابن الشمس فظهر حسب الوثائق المتوفرة - أول ما ظهر فى الأسرة الرابعة (٢٦٨٠ - ٢٥٦٠ ق م) (راجع : أحمد فخري : مصر الفرعونية ، ص ٩٩ وما بعدها) .  
وستناول فيما بعد بالتفصيل تعاليم بتاح حتب .

معاً<sup>(٤٨)</sup>... هكذا أثر تطور النظرية الدينية فى النظام السياسى الاجتماعى ومن ثم فى الألب ( ممثلاً فى تعاليم بقام حتب ) .

لنقل بوضوح إن تلك التعاليم ليست إلا نموذجاً للألب الإنسانى الواقعى الذى يؤدى رسالة اجتماعية تربوية تعبر عن الروح المصرى وتنقله للأجيال .

ورغم انتقال مصر إلى المسيحية والإسلام ، فكلاهما لم يطمس تلك الروح بل أنكأها ، وهل جاءت دعوات المصلحين كالطهطاوى والكواكبى والأفغانى ومحمد عبده إلا باعثة لروح الحضارة والفكر والعقلانية ؟

وشاعرنا **سليم البارودى** عاصر فترة النهضة المصرية - فى عهد إسماعيل - وتتلذذ لأئمتها كالأفغانى وصار هو نفسه واحداً من أعلامها . وبمعنى آخر فقد نشأ شاعرنا فى الإطار التاريخى المكافئ الذى وعى الروح المصرى فصار جزءاً منه . فقد نشأت بينه وبين تلك الروح علاقة عضوية قوامها الألب الشعبى بقصصه وملاحمه وأساطيره - التى لا يخفى أثرها فى ديوانه - والعادات والتقاليد - التى تنعكس أيضاً فى عبارته الشعرية - بل الفنون الخالدة من أهرامات ومعابد ومقابر غنية بالتصويرات - وقصيدة البارودى عن الأهرام تنبئ عن هيامه بتلك الرموز الحضارية<sup>(٤٩)</sup> . ولا نستبعد على متقف مثله أن يفيد من تفقده لتلك الآثار ما لا يفيد الشخص العادى ، أو أن يستزيد معرفة عنها من علماء الآثار الذين عاصروهم ، فقد واكب الشاعر فترة نشوء علم المصريات وازدهاره وتأسيس المتحف المصرى ... وكذلك لا نستبعد أن يكون قد اطلع على ما كتب عن آثار مصر باللغة الإنجليزية التى كان يعرفها معرفة جيدة . وفقاً لهذا التصور يتضح لنا أن البارودى لم ينفصل عن روح الأمة ، بل صار نموذجاً جلياً له . ومن ثم وجب علينا أن نعتبره باعثاً له كما كان باعثاً للشعر العربى سواء بسواء .

(٤٨) يمكننا القول إن التعاليم هذه تضم أقدم إشارة للضمير ، وهو العقل العلى عند الفيلسوف كانط (ت)

(١٨٠٤م) ، وقد تناوله فى دراساته الفلسفية العميقة مثل : نقد العقل العلى ، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق .

(٤٩) سنتحدث فى الباب التالى عن نماذج لتأثر البارودى فى شعره بالألب المصرى القديم .

## ٥ العامل الطبيعي (الجغرافيا):

الرؤية الشاملة للحضارة الإنسانية ونشأتها تؤدي إلى عدة ملاحظات لا يمكن تجاهلها لمن يدرس الحضارات . ولعل وفرة المياه وندرتها كانت أهم العوامل المؤثرة في قيام الحضارات .

فالملاحظ أن الحضارات القديمة كلها نشأت في وديان الأنهار : مصر وبلاد النهرين والهند والصين على سبيل المثال . فهناك استأنس الإنسان المزروعات وأصبحت الزراعة حرفته وقوام مدنيته ، فنشأت المحلات والقرى . ومع الاستقرار ثبتت بعض الطقوس الدينية وتتنوع الأنشطة الاقتصادية (٥٠).

وليس من المصادفة أن يعرف المصريون الكتابة في فترة مبكرة جداً- إذ أصبحت الكتابة معروفة فعلاً في بداية عصر الأسرات (حوالي عام ٣١٠٠ ق.م) ، وكان معنى هذا إمكان تدوين التاريخ وتسجيل الخبرات الإنسانية ، فظهر الأدب هكذا مبكراً في مصر .

ولم يبالغ هيرودوت حين قال إن مصر هبة النيل ، فقد وطّن المصريون أنفسهم على إيقاع النيل في فيضانه وانحساره ، إذ كان هذا يعنى بالنسبة لهم الرخاء أو القحط ، وعلى هذا الأساس نظموا شؤون الري ، وارتبظت المحلات بعضها بالبعوض الآخر في إطار وحدة سياسية مركزية يرأسها الفرعون ، وساد نظام إقطاعي كفل حسن إدارة الأرض الزراعية ومياه الري .

ولما كان الفيضان ذا أهمية قصوى وخطورة ، فقد تدارس العلماء آنذاك تلك الظاهرة مما ترتب عليه تطوير معرفتهم بالفلك واعتبار الفيضان ظاهرة شمسية ... وفي هذا المعرض لا يمكننا تجاهل الدور المحوري الذي قامت به الشمس في بناء تلك

---

(٥٠) جوربون ليست : الجغرافيا توجه للتاريخ ، ص ١٣٨-١٤٢ ويضيف المؤلف عن توينبي أن الحضارة نشأت كرد فعل للتحدى مثلاً في طغيان الأنهار والحيوانات المفترسة .. ص ١٥٥ ، غربال : تكوين مصر ، ص ٥ وما بعدها . وقارن كذلك ما ذكره هيجل وابن خلدون في هذا الصدد - مما أشرنا إليه في بعض التعليقات السابقة .



الحضارة ، فالمناخ المعتدل عُدّ - عند ابن خلدون وهيجل مثلاً - أساساً ضرورياً لازدهار الحضارة .

ولا شك أن مثل هذه الظواهر الطبيعية كانت محدّدات أساسية لروح الشعب ، ففي اعتقادنا أن اعتماد المصري على المياه منذ الأزل جعله معتمداً على جاره ومن ثم على الحاكم الذي يكفل له حقه فيها ، ولا شك أن هذا وراء شيوع الجماعة الطاغية التي تنال كثيراً من خصوصية الشخصية وتقرّدها ، وتجعلها شخصية مندمجة في المجموع أكثر من كونها مستقلة. وطبيعي أن تكثف الحياة كلها من مياه وحقول وعمران على ضفتي النيل يعتبر سبباً أساسياً لكثير من الطقوس والتقاليد الاجتماعية التي ظلت تتجلى في الأدب - من ذلك الميل إلى الصخب والضجة - مما يظهر مثلاً في استخدام الدف والرق وغيرهما من آلات موسيقية ، والرقص والحركات البهلوانية التي تصاحب مواكب الاحتفالات في الموالد مثلاً . ومع اتجاه النيل من الجنوب إلى الشمال ارتبط توجه الإنسان المصري منذ الأزل في هذا الاتجاه الرأسى غالباً (إما شمالاً - بحرياً - أو جنوباً - قبلياً) .

ولعل اتساع الصحراء حول وادي النيل - وإن حقق الأمن لمصر قديماً في كثير من الأحيان - قد كرس ظاهرة اندماج الفرد في الجماعة والجماعات في النظام السياسي مما دمج الآداب والفنون بسمة المحافظة - وإن تجاوزت ذلك في أثناء الأزمات كما حدث مثلاً في العصر الانتقالي الأول إبان انهيار الدولة القديمة .

### ٤٧ الحياة السياسية والاجتماعية في العصر الحديث :

عرضنا من قبل للتطورات السياسية إبان الأسرة الخامسة حين عاش الحكيم الوزير بتاح حتب . والآن نلمح إلى المناخ السياسي في عصر البارودي . استهلت مصر نهضتها الحديثة عقب حملة نابليون (١٧٩٨ - ١٨٠١) التي كان لها أثر المنبه المفاجئ، فجاء محمد علي إلى سدة الحكم (١٨٠٥ - ١٨٤٨م) بإرادة شعبية عبر عنها العلماء والأعيان . وجمع محمد علي بين الانفراد بالسلطة وتحديث مصر ساعياً إلى تأسيس الإمبراطورية وتثبيت دعائم الحكم لأسرته . وعلى أية حال فقد حدثت نقلة نوعية في مجال الحياة السياسية .

## أولاً : عهد محمد علي :

وسرعان ما تنكر محمد علي للزعامة الشعبية فنفي مناوئيه من العلماء مثل السيد عمر مكرم ، وستارع بتأسيس نظام إقطاعي قوامه الاحتكار والالتزام . وفي الوقت ذاته الذي أقصى فيه قلوب المماليك عن الإدارات ( في منبحة القلعة عام ١٨١١م ) بدأ مشروع التحديث ، فتم تنظيم الري وتطوير الزراعة ، وأنشئت المصانع ، وقد ساعد هذا في نهضة التجارة وتأسيس الجيش والأسطول ... وأرسلت البعثات إلى الخارج وأسست المدارس (المبتدئان أي الابتدائية ) والثانوية ، وأسس ديوان التعليم ودواوين أخرى ، وباختصار ظهر نوع حديث من التعليم إلى جوار نظام الكتاتيب ، كما تكون مجلس المشورة (البرلمان) والمجلس العالي<sup>(٥١)</sup>. ورغم جهود التحديث هذه فقد كان للعلماء طموح أكبر إلى تحقيق العدالة والحرية ، ولعل شخصية رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧١م) كانت الأكثر ظهوراً في هذا المجال ، فقد تشبعت روحه بتعاليم الإسلام الاجتماعية وانبهر في الوقت ذاته بمبادئ الحرية على النموذج الفرنسي ، وقد مكّنه عمله في الإدارات العليا - خاصة التعليم والصحافة والترجمة من التبشير بآرائه وتكوين مدرسة من المستبشرين المخلصين لمبادئ الإصلاح . فتبلورت فكرة الدولة الحديثة : الحكم على المبادئ الدستورية - العدالة - العقد الاجتماعي - المشاركة السياسية - الحرية بعامة ومن فروعها حرية الرأي والاختلاف . لاشك أن الطهطاوي كانت له مرجعية دينية ، وإن رأى البعض أنه رائد العلمانية باعتبار أن المرجعية

---

(٥١) عن فترة محمد علي راجع : البطريق : عصر محمد علي - وفيه يتناول تولية محمد علي بإرادة الشعب

(ص ٧-١٠) وعن نظام الدولة الحديثة وتأسيس الدواوين (ص ٢٨-٨٤) . كما يتناول المؤلف بعد هذا

خلفاء محمد علي ومنهم الخديو توفيق (ص ١٩٣ وما بعدها) .

وأيضاً : سامي السهم : التعليم والتغير الاجتماعي ، وفيه يتناول نظام الحكم في عهد محمد علي

وعوامل بلورة الفكر السياسي ومنها الصحافة والتعليم (ص ١٨٥-١٩٢) والفكر السياسي عند

الطهطاوي (١٩٤-٢١٦) .

و : Nagels, Ägypten, S. 181 - 183

وقارن أيضاً :

و : Lexikon d . Isl. Welt , B III , S. 31 - 32

و : Holt, Egypt and the fert. Crescent, 187 - 205

وأيضاً : الرافعي ، مصر المجاهدة ، ح ١ : ١٧٩-٢٠٥ ، ح ٢ : ٧-١٣٤ .

و : Müller, Grundzüge, S. 197 - 199

وكذلك :

Schindler, Egypt through the Ages, pp. 11 - 14

العقلية كانت لها الأولوية في فكره<sup>(٥٢)</sup>. خلاصة القول إنن أن مصر بدأت آنذاك مرحلة كسر العزلة التي ظلت في إسارها لمدة قرون سابقة ، وشرعت تتفاعل بدرجة ما مع معطيات العصر . أما درجة النجاح التي تحققت لها فمسألة فيها خلاف كبير بطبيعة الحال .

### ٢٢ ثانيا : عهد إسماعيل :

في آخر عهد محمد علي ظهرت بوادر تفكك مشروعه الذي بدأ بنجاح كبير ، فتراجعت حدود الإمبراطورية وانحسر نفوذ مصر السياسي ، وخلف محمد علي على العرش حفيده عباس الأول (١٨٤٩-١٨٥٤) ثم ابنه محمد سعيد (١٨٥٤-١٨٦٣) ثم حفيده إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) ، ومع هذا الأخير اتبعثت النهضة بقوة ، وكان من معالمها الازدهار الاقتصادي الذي قام على ثروة استزراع القطن وقصب السكر وصناعاته ، كما شقت التربة الإبراهيمية لتحقيق التوسع الزراعي المطلوب لتلك الصناعة ، وظهرت السكة الحديد حتى أن مصر سبقت بعض دول أوربا في هذا المضمار. وعلى صعيد التعليم تحققت نهضة كبيرة تمثلت في إنشاء المدارس العامة والمتخصصة ومدارس البنات ودار العلوم ودار الكتب ، وكان لتولي علي مبارك (ت ١٩٠٤) أثره في إحراز تلك النهضة . وواكب ذلك إنشاء الجمعيات العلمية والمتحف المصري وتحديث الصحافة والطباعة ، وإرسال البعثات وافتتاح قناة السويس... وترتب على هذه النهضة الواسعة بعض الديون التي استغلتها إنجلترا وفرنسا لمناهضة سياسة إسماعيل الطموح ، فاستغلها الخديو بدوره ببذل الدعم للشورى (المجلس النيابي) فتحققت دستورية الحكم الملكي<sup>(٥٣)</sup>... لقد اتبعث الروح المصري من جديد ، وسنعرض الآن باختصار لملامح هذا البعث .

---

(٥٢) لم نستطع للمراجع التي تتناول تاريخ مصر الحديث أن تتجاهل دور الطهطاوى الإصلاحى .. راجع مثلا: أحمد أمين : زعماء الإصلاح .

وفائز على : الفكر السياسى عند الطهطاوى (مقال مخطوط) .  
والطهطاوى فوق هذا رائد تحرير المرأة والتنوير للمصرى .  
قارن أيضا : الطهطاوى : تخلص الإبريز ، المرشد الأمين .

(٥٣) شخصية الخديو إسماعيل جديرة بالبحث التاريخى نظراً للدور الذى اضطلع به فى النهضة بمصر نهضة شاملة . وقد اختلف المؤرخون حوله اختلافاً بيناً ، ولكن ثمة إجماعاً على أنه قاد نهضة فريدة فى تاريخ مصر راجع :

## كه الأفغانى والإصلاح:

انبثق فكر الأفغانى من السلفية الدينية وفكر ابن خلدون السياسى ، فرأى فى الخلافة سنداً يغنى عن العصبية القومية . وتظهر محاكاته لابن خلدون فضلاً عن هذا فى رأيه أن العرب أصعب الأمم لقبلاً لأنفتهم وحبهم للرئاسة واتباعهم الأهواء . ولقد تميز الأفغانى بالجرأة فى انتقاد الحكام ، وللصراحة فى مواجهة الأنواء الاجتماعية كالكسل والتواكل ، وكان خطيباً مفوماً حريصاً على تحقيق النهضة للشرق والاستقلال ومواجهة الاستعمار حتى يمكننا أن نقول إنه ما من مفكر أو مصلح إلا وتأثر به بدرجة لو بأخرى (٥٤).

## كه محمد عبده:

كان الأستاذ الإمام (ت ١٩٠٥) تابعاً نابهاً للأفغانى ، وقد أخذ عنه روح فكره ، وتميز عنه بأنه استهدف للجامعة الإسلامية الثقافية لا للسياسية ، ورأى إمكانية الإصلاح مع مهانة الخديو (إسماعيل ثم توفيق خاصة) بل بالاعتماد على الإنجليز أنفسهم باعتبار الاحتلال - بعد إخفاق الثورة - أمراً واقعاً . كما قنتهج للنهج التربوى بمعنى أن عملية الإصلاح لا تتم بدفعة واحدة ولا بثورة شاملة بل بالإصلاح التدريجى

---

= عبد الرحمن الرافعى : عصر إسماعيل ، مامى السهم : التعليم والتغير الاجتماعى ، ص ٢٣١ - ٢٣٣ عن التعليم ولائحة رجب ، ومواضع أخرى .

وكذلك : موسوعة مصر الحديثة ، ج ٩ ، ص ٣٥ .

وقلرن أيضاً : البطريق : عصر محمد على ، ص ١٤٣ - ١٤٦ .

وعن على مبارك وإصلاحه : Crabbs, T. Writ. Of Hist., p . 111

وقلرن : Holt, op . cit. , p . 205

وليضاً : حسين فوزى : على مبارك أبو التعليم .

(٥٤) قلرن : ابن خلدون : المقدمة ، ص ١٣٤ وما بعدها .

وليضاً : أحمد أمين ، زعماء الإصلاح ، ص ٥٩ وما بعدها ، وقلرن : حسن حنفى : جمال الدين الأفغانى

، وفى هذا الكتاب يفتد المؤلف كل التهم التى وجهت إلى الأفغانى (أنه شيعى متطرف وما سونى

وليرافى متعصب ومبغض للعروبة ... إلخ) والكتاب دراسة موضوعية هامة .

وثمة مرجع آخر عنه كتبه ابن أخته ميرزا لطف الله خان يورخ فيه لحياته وأعماله .



المعتمد أساساً على التطعيم والتثقيف وتحقيق التكافل بين الأغنياء والفقراء، ولا غرو أن يعتبر بعض المؤرخين الإمام محمد عبده أحد رواد الاشتراكية الإسلامية<sup>(٥٥)</sup>.

على هذا النحو ندرك مدى ارتباط الفكر السياسى فى العصر الذى عاش فيه البارودى بالدين تحقيقاً لرؤى ابن خلدون وهيجل وجوستاف لوبون . وبالأحرى فإن الدين والسياسة ظلا - كما كانا من قبل - دعامتين أساسيتين للروح المصرى . ولا يسعنا إلا القول إن الروح المصرى تجلّى أول الأمر فى تعاليم بكتام هكتب ، وعاد ليظهر من جديد - فى عصر التنوير المصرى - فى شعر البارودى . ومن ثم فالمقارنة بينهما جديرة بأن تجلّى لنا الكثير عن ملامح ذلك الروح .

---

(٥٥) تعد رسالة التوحيد من أشهر أعمال الأستاذ الإمام ، وفيها يدافع عن عقلانية تعاليم الإسلام وأنها مع

العقل والحرية لاسيما حرية الإرادة . راجع : رسالة التوحيد . وقلرن أحمد أمين : زعماء الإصلاح .

Jockel , Isl . Geistesw . , S.S . 294 - 299

وليساً :

## الباب الرابع: نقد تطبيقي

الآن وقد اتضحت لنا علاقة شعر البارودي بالروح المصري هيا بنا نستعرض أبعادها ونقدم نقداً موضوعياً نقارن فيه بين التعاليم وشعر البارودي . ويضمّ هذا الباب العناصر التالية : المقارنة بين مقدمة التعاليم ومقدمة القصيدة السرنديبية - نقد القصيدة السرنديبية - كيف ظهر الروح المصري في شعر البارودي - عودة إلى التعاليم (رؤية مقارنة) .

### الفصل الأول: مقدمة التعاليم والقصيدة السرنديبية

ها نحن بصدد مقارنة عمليتين أدبيين اتسعت المسافة الزمنية بينهما لما يقارب الخمسة آلاف سنة ، ولكن للروح المصري في رأينا قد اختزل هذه المسافة فقرب ما بينهما حتى يبدوا في تشابههما وتكاملهما أحياناً كشطري البيت الواحد .

#### تعريف بالتعاليم والقصيدة :

عثر على تلك التعاليم القيمة مع تعاليم كاجمعي - وهما تنتميان للدولة القديمة - في سنة ١٨٠٧م ، وقد وجدت للبردية التي احتوت التعاليم هذه طريقها إلى العالم يريس - الذي سميت البردية باسمه . والأرجح أن النسخ الثلاث للتعاليم - وهي جملة ما وصل إلينا - لا ترجع إلى الدولة القديمة ، فاثنتان منها يبدو أنهما ترجعان للدولة الوسطى ( ٢٠٥٠ - ١٧٠٠ ق م ) والثالثة للدولة الحديثة ( ١٥٥٠ - ١٠٨٠ ق م ) ومعنى هذا أنها قد أعيد كتابتها غالباً بقلم التلاميذ آنذاك ، والمرجح أن تبويبها قد عدل ونظم . وإن كان برونر يرى أن البردية الأولى ترجع إلى الدولة القديمة ذاتها ، ويستدل على ذلك بما ورد في السطر التاسع والثمانين من أن النظام ( الكوني ) لم يضطرب أبداً منذ خلق العالم ، مما يقطع بأنها كتبت قبل حدوث الاضطراب - أي قبل العصر الانتقالي - وبالتالي في الدولة القديمة <sup>(٥٦)</sup> ، والتعاليم ذات مقدمة بلاغية في وصف

(٥٦) Brunner, Altägypt . Weisheit , S. 104

الشيخوخة ، فضلاً عن سبعة وثلاثين فصلاً بكل منها عدة فقرات ، وتبدأ بالتحذير من الغرور بالعلم ، وجوهرها أن ثمة نظاماً للكون (ماعت - أى العدالة الكونية ، وهى بمثابة اللوجوس عند فلاسفة اليونان - كما يرى بريستد) ، وعلى التلميذ أو الابن الذى تتوجه إليه التعاليم - أن يسير بمقتضى هذا النظام ، والأب يضرب لابنه الأمثال فيفترض مواقف معينة من الحياة اليومية ويوصى الابن إزاءها بالسلوك المناسب ، وأحياناً يقول له : افعل ، ولا تفعل . ولغة النصائح - كما يرى برونر - لغة قريبة المأخذ بعيدة المرمى - غنية بالمجاز - إذ يستتر خلف ظاهر معانيها معان مضمرة<sup>(٥٧)</sup>، ولعلها فى هذا الصدد أشبه بأمثال كليلة ودمنة بما فيها من إسقاطات سياسية ودلالات فلسفية تحتاج قراءة ما بين السطور !

هذا عن التعاليم وأما قصيدة البارودى فهى إحدى سرنديباته التى قالها فى المنفى، وفيها يرثى أستاذه حسين المرصفى وصديقه الوزير عبد الله فكرى ، وذلك فى سنة ١٨٨٩م<sup>(٥٨)</sup> -

وتبدأ بقوله : " أين أيام لذتى وشبابى ؟ أتراها تعود بعد الذهاب ؟

(٥٧) برونر : الألب المصرى ، ص ١٥-١٨ . وقارن هذا التعريف بما قاله البارودى فى مقدمة ديوانه : وخير الكلام ما لنتلف ألفاظه ولنتلف معانيه ، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى ، سليماً من وصمة للتكلف بريئاً من عشوة للتعسف غنياً عن مراجعة الفكرة ... للبارودى : الديوان ، ج ١ ، ص ٥٥-٥٦ . \* وأمثال كليلة ودمنة - التى ترجمها ابن المقفع - قريبة فى أسلوبها من التعاليم التى نحن بصددنا - وقد أفاد ابن المقفع من دقة المنطق ووجازة أسلوب أرسطو - إذ ترجم كتبه فى المنطق ، وتميز أسلوبه بالتجريد والتحديد ، والتعلل والمباشرة ، والإيقاع الخفى غير الجهورى ...

راجع : ابن المقفع : الألب الصغير ، المقدمة ، ص ٥-٧ . وقارن : ابن المقفع : كليلة ودمنة ، المقدمة . (٥٨) راجع نص القصيدة بديوان البارودى ، ج ١ ، ص ١٠٤-١٠٧ . والشيخ حسين المرصفى صاحب " الوسيلة الأدبية " كان معلماً لمحمود سامى وتوفى عام ١٣٠٧ هـ / ١٨٨٩م فى نفس السنة التى انتقل فيها عبد الله فكرى إلى جوار ربه ، وهو الأديب الشاعر الذى عمل وزيراً للمعارف فى وزارة البارودى . \* وينكر كطون فكرى أن إعجاب أمة الإنجليز بتعاليم بتاح حطب دفعهم إلى أن يقرروها فى برامج للدراسة للأطفال .. زكري : الألب والدين ، ص ١٣-١٤ . والمؤلف يورد أمثالا مختصرة مرتبة من تلك للنصائح - ترجمها عن شابلس وبريس وجان -

وكان الشاعر فى الخمسين من عمره . وهذا يعنى أن البارودى كتب قصيدته بعدما كانت بردية التعاليم قد اكتشفت بنحو اثنين وأربعين عاماً ، وهى فترة كافية لترجمتها ودراستها ومن ثم نيوها .

بل إن البارودى قد سافر إلى إنجلترا عام ١٨٦٤ فى بعثة عسكرية - كما ورد بترجمته - ولعله اطلع آنذاك على ترجمة لتلك البردية أو قرأ دراسة عنها ! هذا أمر ممكن ، وغير مستبعد على مثله من أصحاب الموهبة والثقافة . فإذا صحّ هذا الفرض أو نحوه فلا بد أن ذاكرة الشاعر قد وعت تلك التعاليم - التى كانت فعلاً تدرس فى المدارس البريطانية لتربية النشء . أفليس هذا سبباً وجيهاً يدفع الشاعر ويستثير انتباهه للأدب المصرى ؟ ولا شك أن تجربة المنفى قد أضفت خصوصية عظيمة على معاناة الشاعر جعلته يتعايش مع عبارات تلك التعاليم بصورة حدسية تلقائية ، فأصبحت جزءاً من تجربته الشعرية ! وليكن واضحاً أننا لا نزعم أبداً أن البارودى حاكى التعاليم محاكاة مقصودة ، فقصيدته قصيدة أصيلة فى إبداعها <sup>(٥٩)</sup>.

ونورد فيما يلى مقدمة التعاليم وجزءاً من قصيدة البارودى ونترك للقارئ أن يقارن بينهما قبل أن نحللها :

- ١- قد حلت الشيخوخة ، وبدا خرفها ، وامتألت الأعضاء آلاماً .
- ٢- وظهر الكبر كأنه شئ جديد ، وأضحت القوة أمام الهزال ، وأصبح الفم صامتاً لا يتحدث .
- ٣- وغارت العينان .
- ٤- وصمت الأننان .
- ٥- وأضحى القلب كثير النسيان غير ذاكر أمسه ، والعظام تتألم من تقدم السن .
- ٦- وأصبح القيام والقعود كلاهما مؤلماً .

---

(٥٩) كذلك من الصعوبة بمكان أن نرد التشابه الظاهر إلى مجرد تولد الخواطر .. وإذا كنا نعتمد فى هذه الدراسة المقارنة على تحليل الأسلوب (علم للمعنى فى البلاغة العربية) فإتينا نؤكد على أهمية البيان (الأخيلة) والبديع فى اللغة العربية وأثرهما فى المعنى ، وهذا المنحى غير واضح فى الأسلوبية الأوربية - لكنه جد واضح فى لغتنا : المصرية والعربية .



٧- والطيب أصبح خبيثاً، وكل نوق قد ولى ، فتَقَمَّ السن يجعل حال المرء سَيِّئاً في كل شيء .<sup>(٦٠)</sup>

- ١- كيف لا أندب الشباب ؟ وقد أصـ
  - ٢- أخلق الشيب جتّى ، وكسانى
  - ٣- ولوى شعر حاجبى على عـ
  - ٤- لا أرى الشئ حين يسرح إلا
  - ٥- وإذا ما دعيت حرت كأنى
  - ٦- كلما رمت نهضة أقعدتـى
  - ٧- لم تدع صولة الحوائث منى
- سبحت كهلاً فى محنة واغتراب ؟  
خلعة منه رثة الجلبـاب  
فى حتّى أطل كالهـداب  
كخيال كأتنى فى ضبـاب  
أسمع الصوت من وراء حجاب  
ونية لا تقلها أعصـابى  
غير أشلاء همة فى ثبـاب "

فى العبارة الأولى تقرير عن الشيخوخة وأثرها ، وينظرها فى البيت الأول تحصر على ضياع الشباب ومجىء الشيخوخة . وعبرة التعاليم فيها حسن التقسيم ومراعاة النظر - وهى ما يطلق عليها العلماء الغربيون *parallelismus membrorum* وقد ترجمت إلى العربية بتوازن الأعضاء أو الأجزاء<sup>(٦١)</sup>! والفاظ العبارة مثل : "الشيخوخة - خرفها - آلاما" تنتمى لنفس الحقل الدلالى<sup>(٦٢)</sup>، فتشير إلى

<sup>(٦٠)</sup> قارن نص التعاليم فى : سليم حسن ، الأدب المصرى ، ج ١ : ١٨٦-١٩٧، وأزكرى : الأدب والدين ، ص ١٥-٢٠ وأيضاً :

Brunner, Alt. Weisheit, SS . 104 - 132

وبرونر : الأدب ، ص ١٥-١٨ . وأيضاً :

Gunn, The lustruction of Ptah - Hotep .

<sup>(٦١)</sup> يستخدم العلامة سليم حسن تعبير توازن الأعضاء فى مؤلفه عن الأدب وترجمته لكتاب بريستد ، ونحن نفضل "مراعاة النظر" لدلالاتها المعروفة فى البلاغة العربية ... للتعريف بهذا الفن قارن : القزوينى ، الإيضاح ، ج ٤ ، ص ١٢-١٦ ، وتسمى أيضاً التناوب - أيضاً : حسن الصنيع ص ١٧٧ .

<sup>(٦٢)</sup> يأخذ المنهج البنىوى بالتحليل السيميولوجى أى الإشارات - لاختبار درجة الصدق فى العمل الأدبى - فيرصد الترجيع الدلالى وترانف للكلمات المنتمية لنفس الحقول الدلالية .. قارن : صلاح فضل : شفرات النص ، ص ٧-٩ ، ١٨-١٩ . وقارن شكرى عياد : اللغة والإبداع ، ص ٥-٨ عن علم الأسلوب وارتباط الكلام فى بنيته بأغراض المتكلم وص ٩٩-١٠١ حيث يتناول دور الشفاهة والتناقل السمعى فى حفظ أساليب اللغة وإبداعها ، وهو يتفق مع طه حسين فى أن القرآن جامع الأساليب والبلاغة ، وأن بلاغته قلقة بذاتها فلا هو شعر ولا نثر .. وهذا ما ينكره أيضاً ابن خلدون - قارن : المقدمة . ويجدر بنا هنا الإشارة للمدارس الوظيفية الحديثة التى تهتم بالقيمة الاتصالية للغة - منذ تشومسكى وهالداى ، وكذا ماتيوس (ت ١٩٤٥) - من مدرسة براج - الذى حلل مستويات اللغة إلى : النحو والصرف -

استغرق الأديب في الإحساس بالشيخوخة - وكان قد بلغ العاشرة بعد المائة من عمره ! ولا شك أن حسن تقسيم العبارة وترانف دلالات الألفاظ - وما وراءها من استعارات - ترقى بنا إلى مصاف الأشعار الراقية ، ولا غرو أن يعتبرها برونر أبياتاً (وكأنها قصيدة شعر) إذ أن في العبارة من الرنين والبديع ما يكفي الآنن الأوروبية - ويزيد - لمثل هذا الاعتبار <sup>(٦٣)</sup>.

وأما بيت البارودي فيبدأ بالاستفهام الإنكارى ، وكأنه يستأنف مخاطبة صاحبيه اللذين ناداهما من قبل في القصيدة - وسترده هذه الأبيات في موضعها في سياق القصيدة فيما بعد . ويزيد المعنى وضوح دلالة التضاد بين الشباب وكهلا ، كما تضيف محنة واغتراب جواً من الكآبة مذكرة بالمنفى الذى عاناه الشاعر . وثمة تساوق دلالى واضح بين : أندب - كهلاً - محنة - اغتراب ، والطريف أنه لا يبكى مجرد البكاء - بل يندب ، أى يعدد محاسن الشباب الذى يبكيه ، كما ندب ناظر الجهادية إسماعيل سليم قائلاً :  
أى فتى للعظيم نندبـــــــــــــــــه : شاط على أنصل الرماح دمه ؟ "

ولا أبالغ إن قلت إن النذب تقليد مصرى أصيل ، فقد كانت إيزيس وأختها نفتيس تقومان بدور النادبتين لأوزير المتوفى ، وقد شاع تقليد استجلاب النادبات في الجنازة منذ القدم حتى وقتنا الحاضر ، فمثل هذه الألفاظ توضح لنا أثر الأسطورة والروح المصرية في شعر البارودي <sup>(٦٤)</sup>. والعلان أحدهما مضارع منفى : لا أندب ، والثانى

---

الدلالة - المستوى الكلامى . أما فيرياس فنحانحوا انطباعياً فضلاً عن قوله إن عناصر الاتصال في تنعارة هي المسند والمسد إليه والوحدة الانتقالية .. راجع : يحيى أحمد ( الاتجاه الوظيفى - عدد : الألفية - عالم الفكر - ص ٧٠-٨١).

وجدير بالذكر أن برونر يعول كثيراً على أن التقاليد الشفاهية كانت بمثابة الديوان الجامع لأساليب التعبير عند الأدباء القدماء قارن : برونر ، الأدب ، مواضع متفرقة .

<sup>(٦٣)</sup> شروط الوزن (البحر والقافية) شديدة اللزوم في الشعر الأوربى ، ولعل هذا ما دفع برونر إلى اعتبار هذا النثر الفنى شعراً - إذ يعتبر عباراته أبياتاً شعرية . ولا شك أن ارتباطنا حديثاً بمذاهب النقد الغربى كان وراء الدعوة للشعر الحر - وفى رأينا أن مبنى الشعر العربى فى ارتباطه بنظام الاشتقاق العربى (التفعيلة) أساس يجب اعتباره لدى محاولة للتجديد .

<sup>(٦٤)</sup> عرفنا من قبل بالأسطورة ونشأتها فى مصر ، وضرينا أمثلة لها ، ومنعود لتناول أثر الأسطورة فى شعر البارودى فى فصل لاحق أيضاً .

ماض مؤكد : قد أصبحت - له دلالة المضارع يساعدان في تعميق الحدث زمنياً مما يزيد من مشاركتنا لمعاناة الشاعر ، أضف لهذا الاستعارة في " أندب الشباب " .

وتمضى العبارة الثانية في التعاليم لتعمق معنى العبارة رقم (١) ، والمقصود بالقوة أمام الهزال أن للضعف حل محلها ، وقوله : صامتاً لا يتحدث - تكرر للتوكيد وإشباع الدلالة كما يقول علماء البلاغة المعاصرون - أو التطوع عند ابن جني ، على ما فيه من تشخيص للحديث وإرادة اللفظ الكلام . تستمر العبارة إنن في نفس النسق الدلالي ، مستخدمة التضاد<sup>(١٥)</sup> : القوة والهزال ، الإطناب : صامتاً لا يتحدث - على نفس وتيرة مراعاة النظرير السالفة .

والبيت الثاني ينسج على منوال العبارة هذه ، وفيه تشخيص للشيب بمثابة الترشيح للاستعارة السابقة في البيت الأول ، فإذا به قد أخلق وكسى - في استعارتين قويتين ... واستخدام الماضي هنا يدل على تمام الفعل وتأكد وقوعه ، والكناية واضحة سابعة عن الشيب بالخلعة ذات الجلباب الرث ، ولعل السخرية المرة تتضح لنا في أن يكسو الشيب الشاعر خلعته الرثة البالية ، وكأنه يهديها له ! وعبارة البيت تفوح بالبلى : أخلق - أى أبلى - رثة - أى بالية .. والبيت بروعته التصويرية يأتي في إطار الدفقة الشعرية التي تستغرق جملة من الأبيات لا تزيد القافية إلا روعة وقوة ، الأمر الذي يقطع بأن البحر الشعري ليس قيداً بقدر ما هو نابع من وجدان الشاعر مساعد على إظهار فكرته<sup>(١٦)</sup> . ولينتنا نستطيع تلحين هذه القصيدة، ولعل هذا لا يعز على الموسيقيين

---

(١٥) لو المقابلة أو المطابقة أو التطبيق - وتكون بين العبارات أو الألفاظ والأفعال ، ومنها الاستتباع "أغرقوا فادخلوا ناراً" ... قارن : القزويني ، الإيضاح ، ج٤ ، ص ٣ ، وقارن : العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٣٢٩-٣٥٢ .

(١٦) فالشعر صدق وأصله وليس تقليداً جامداً كما يقول المازني : الشعر غايته ، ص ٣٥،٥٨ وقارن : العقاد والمازني : الديوان - مواضع متفرقة - وميخائيل نعيمة ، الغريال ، ص ٦٧-٦٨ - إذ يجعل الشعر ديوان للحياة الإنسانية ، وهذا ينكرنا بالحديث المروى عن الرسول (صلى) بأن الشعر ديوان للعرب (وأضاف أبو فراس : أبداً وعنوان الألب) وقد ثار نعيمة بالقافية العربية واعتبرها قيداً على الإبداع - لما العقاد فاعتبر أن الشاعر المبدع هو الذي يتغلب على القيود .

ونرى أن القافية نابعة من نظام اللغة ذاته فضلاً عن إحساس الشاعر بإيقاعها ، فهي طوق وليست غلاً »

إن لتجلت لنا موسيقاها الحزينة المعبرة وإيحاءات ألفاظها . كما يلاحظ أن الشاعر عبر عن نفسه بالضمير المتصل في : كسانى وجنتى ، وهو يستمر في هذا في البيت التالى (رقم ٢) : حاجبى - عيتى ... الذى يناظر عبارة التعاليم وغلرت العينان - وهى عبارة موجزة توحى بأثر الزمن إحياء خافياً غير خطابى إذا شئنا استخدام تعبير النقد الكبير محمد مندور ، وهى تقترب من لغة الرمز التى أجادها أبو تمام . والبارودى عثر عن المعنى ذاته مستكملاً تشخيص للشيب ، الذى لوى شعر حاجبيه على عينيه فجعله كالهداب وهو خمل الثوب كما يقول شارحا للديوان <sup>(١٧)</sup> . وهذه مبالغة تفيد المعنى المقصود وهو إعاقة الشيب للرؤية الحسنة الواضحة . وفى البيت الرابع يتحدث الشاعر بضمير المتكلم فى الزمن المضارع وكأنه يلتفت عن الوصف السابق إلى الحديث عن حاله - أى أنه ينتقل من مخاطبة الآخر إلى حديث الذات (المونولوج) مع ما فى هذا الانتقال من تنوع أسلوبى يثرى الوصف الذى هو بصده ويجتذب انتباه المتلقى <sup>(١٨)</sup> . وقد استخدم أسلوب القصر ليشبه الشئ بالخيال أو الشبح : لا أرى الشئ - حين يسبح - إلا كخيال ، وحين يسبح أى يظهر - تؤكد ضعف الإبصار ، فعدم رؤية الشئ إذا كان ظاهراً أبلغ دلالة على ضعف الإبصار كما يؤكد مرة أخرى بقوله : كفى فى ضباب . وقد يرى بعض النقاد أن لفظ : الشئ غير موفق ، ولكنه فى رأينا يفيد جو الإبهام وعدم التحديد الذى يتفق مع ضعف الرؤية ، لأنه لم يحدد شيئاً معيناً .

\* ولما لبس ظلكان فالشاعرية عنده هى الطبيعة الغنية .. راجع : كامل كيلانى : صور جديدة ، ص ٢٢٥-

٢٢٦ ، ويؤيد رأينا ورأى النقاد أن الشاعر أحمد رامى قال إنه ينظم على أربعين بحراً ! وهذا يعنى أن

ثمة حرية تصرف كبيرة لدى ذى الموهبة .. عز الدين منصور : دراسات نقدية ، ص ١٧-١٨ .

(١٧) شرح مندور مذهبه فى شئ الميزان الجديد " فنعى على الكلاسيكية إغراقها فى الخطابة باستخدام

الألفاظ الرنانة ذات الإيقاع المرتفع ، وقال : إن ثمة إشارات نفسية وخلجات خافية تحسن التعبير عن حال

الشاعر مقارنة بالخطابة ... ونحن لا نقصر وصف الخطابة على الكلاسيكية ولا للتعبير المهموس على

الشعر الحديث أو المعاصر .. قلن كذلك : مندور : النقد المنهجى عند العرب .

\* وأما الرمز فظهر فى شعر أبى تمام وعمر أبى ريشة .. عز الدين منصور ، دراسات ، ص ١٠-١١-

وانتقل إلى درجات من الغموض وإخفاء الفكرة فى التيارات الحديثة . ولا شك أن شعراء المهجر

امتازوا برمزيتهم ، ومنهم جبران وإيليا أبو ماضى .. وتبعهم أبو القاسم الشابى مثلاً .. والبحث عن

الرمز يعود بنا إلى الشعر القديم قطعاً - مع مراعاة أن درجات الرمز ودلالاته متقلوته بين الشعراء .

(١٨) هذا الانتقال البلاغى .. قلن العسكري : كتاب المصناعات ، ص ٤٣٨ - ٤٤٠ ، وهو التبادل والتراعى

الذى يشمل الانتقال من المتكلم إلى الغائب فى الضمائر على سبيل المثال ، أو من الأسماء الظاهرة إلى

نقائضها .. صلاح فضل : شغرات ، ص ١٨ .



وتأتى عبارة : وصمت الأنثان لتشرح كسالفتها معنى الشيخوخة وتفصله ، كما تحدث معها سجعاً وتتم المناظرة بين غارت وصمت ، والعينان والأنثان . والبيت الخامس المناظر لهذه العبارة - عودة لضمير المتكلم المتصل - مع الفاعل المجهول فى : دعيت ، وخفاء الفاعل هنا يلائم خفاء الصوت نظراً لضعف السمع الذى كنى عنه الشاعر بأن الصوت يأتية من وراء حجاب ، والحجاب يناظر الضباب فى البيت السابق كما يناظر السمع البصر أيضاً ... إن هذا التناظر المضبوط والترادف بين الكلمات يدلان على تمام الصنعة لدى البارودى ، والصنعة لا تعارض الطبع والموهبة كما هو متصور ، بل هى أداتهما ، وصنعة الشاعر خافية متقنة تلقائية تفيض عن وجدانه وحسسه للعلاقات بين الأشياء<sup>(٦٩)</sup>. والمعروف أن البارودى كان يرى أن الشاعر المجيد هو الذى يلائم بين اللفظ والمعنى ، وأنه كان يحبذ معاودة الشعر وتثقيحه شأنه شأن الحوليين وأشهرهم زهير بن أبى سلمى - الذين أطلق عليهم عبید الشعر ، فالبارودى هو القائل عن الشعر :

واهتف به من قبل تسريحه فالسهم منسوب إلى الرامى<sup>(٧٠)</sup>

ولعلنا نعود إلى هذه المسألة مرة أخرى .

ثم نقرأ العبارة التالية - رقم ٥ - من التعاليم وهى تتناول حال القلب والعظام - فى مقابل العينين والأنثين فيما سبق - والقلب لا شك لب الشخصية الإنسانية لاسيما لدى المصرى القديم ، فهو محل الوجدان ومحل الفكر والنوايا والأعمال سواء بسواء ، ولذا كان يوزن مقابل رمز الحقيقة والعدالة (ماعت) فى محكمة الموتى التى أشرنا إليها آنفاً . هذا القلب أصبح من الهم والسقم حتى أنه لا يذكر الأمس القريب فما بالك بالآونة

(٦٩) قارن مثلاً : العقاد ، ديوان ، ص ٣٤ .

وليضاً : ساعات بين الكتب ، ص ١٠٦-١٠٨ إذ يقرر أن الشعر طبع مصقول بالصنعة يعبر عن معدن النفس والروح ، وينمى على الشعراء اتخاذهم نموذج الأدب الفرنسى الذى يهتم بالطلاوة السطحية واللباقة العابثة . ويمضى العقاد موضحاً الشعر الجيد فيقارن البحرى بشوقى (ص ١١٤-١١٩) ، ويقدم تعريفات فاسدة للشعر : ١٢٩-١٤٢ . كما عرض نظريته فى الشعراء المطبوعين - وكان البارودى رائدهم فى العصر الحديث - قارن : شعراء مصر وبيئاتهم ، ص ١٢٥ وما بعدها .

(٧٠) قارن ديوان البارودى ، ج ١ : ص ٥٦ إذ يقدم الشاعر تعريفاً للشعر . وعن مدرسة زهير التى سماها العلامة شوقى مذهب الصنعة - راجع شوقى ضيف : الفن ومذاهبه ، ص ٢٤-٢٢ .

لخالية ! إنها مبالغة بارعة تدل على تمكن السام والضعف من داخل الإنسان<sup>(٧١)</sup>، وأما لعظام ذاتها - وهى عمق البدن - فقد أصبحت هى الأخرى تشكو الشيخوخة ، ويشبه هذا التعبير قولنا إن الألم قد بلغ النخاع . باختصار جمع الأديب الوصف الباطن للألم مع الوصف الظاهر له ، فاستوفى موضوعه أحسن استيفاء . والحقيقة أن هذا المعنى متضمن فى قصيدة الهارودى بوجه عام ولذلك لم تناظره بأبيات معينة من قصيدته .

ونتناول العبارة السادسة ألم القيام والقعود كليهما للدلالة على الإحساس بالألم فى كل الأحوال :

" كلما رمت نهضة أقعدتسى ونية لا تقلها أعصابى "

أى ضعف لا تتحمله أعصابى . وقد زاد الشاعر المعنى وضوحا بأن شخص لضعف فى استعارة مؤثرة فجعله يقعه عن القيام والحركة ، واستخدم "كلما" أداة للربط تدل على التلازم بين محاولة القيام والعجز عنها ، وكفى عن شدة الضعف بأن عصابه لا تكاد تتحمله . والفاعلان فى الجملة يدلان على المضارع وينظر أحدهما لآخر ، فهذا فاعله الشاعر وذاك فاعله الضعف (الونية)<sup>(٧٢)</sup>.

وتبلغ الدقة الشعرية مداها حيث لم تدع صولة الحوادث من الشاعر إلا أشلاء ممة أى بقايا همة كانت ، وهنا يتم تشخيص الصولة كما شُخصت الونية قبل ذلك مباشرة، والصولة هى السطوة . وعاد الشاعر لاستخدام أسلوب القصر لتأكيد أثر سطوة

---

<sup>(٧١)</sup> نشرنا من قبل لمحكمة الموتى والعدالة الأخروية ، ونضيف أن المخ - الذى ارتبط موضعه بالعقل - كان يتم التخلص منه عند تحنيط المتوفى .. وفى تحليلنا للنظرية المصرية القديمة عن الإنسان قرأنا بالتصور الشمسى الإشرقي ، وعرضنا لمكونات الإنسان التسعة عند القدماء .. فايز على ، الديانة المصرية ص ٨٥-٨٦ ، ١٠٨-١١٨ (مخطوط) ، وقرن :

Brunner, Grundzüge d. Relig. , 142 - 143.

Budge, Osiris, II : 44. 70 , Relig. , 73 - 75

عن المبالغة الأدبية راجع : العسكرى ، الصناعتان ، ص ٤٠٣-٤٠٦ وقرن : القزوينى ، الإيضاح ، ص ٤٤-٤٢

<sup>(٧٢)</sup> دللت البلاغة التقليدية فى تناولها للنقد حول الأخيلة - ومنها الكناية والاستعارة ، وقد تناولهما الجرجاني فى : دلائل الإعجاز ، ص ٤٣٠ - ٤٥٠ - ولما العسكرى فتناول التشبيه فى : الصناعتين ص ٢٥٩ - ٢٨٢ ، وإضافة لذلك عالج الاستعارة والمجاز باعتبارهما من البديع : ص ٢٩٥-٣٣٨ .

الحوادث التي لم تبق منه إلا لثاء أى بقايا متنتثرة من همته<sup>(٧٣)</sup>. ولعل أسلوب القصص في البيت الأخير نجح في التركيز على الهدف الذي يقصده الشاعر بإرجائه إلى ما بعد أداة الاستثناء - أى في موقع قافية البيت وخاتمة الفصل في الوقت ذاته . والعبارة مليئة بالاستعارة . وهنا يبلغ الأمر منتهاه حيث يتأكد لتتصار الأحداث على الشاعر انتصاراً مبيناً . والواقع أن وصف البارودى لحاله ينتقل أيضاً - كما هو الحال في مقدمة التعاليم من الظاهر إلى الباطن ، وإن كان التصوير في كلتا الحالتين بليغاً في تأثيره وشموله . وكما جاء البيت السابع شاملاً جاءت العبارة المناظرة له أيضاً لتعبر عن شمولية سوء الحال.

وفي كلمة جامعة تؤكد أن العبارة النثرية في التعاليم قد بلغت ذروة الطلاوة الفنية - فهي نموذج للنثر الفني يذكرنا بابن العميد وبديع الزمان في تمكنهما من ترصيع العبارة بألوان البديع وتضمينها للصور البيانية والأساليب المبينة عن مكنون الذات . ولكنها لم تزل بعد نثراً ، والنثر - كما نعلم ويعلم النقاد - يتيح لكاتبه التعبير العقلاني الشعوري بينما الشعر بطبيعته يعبر عن النزعات النفسية (العقل الباطن بالأساس) والحدس (ما يتجاوز العقل أساساً) ، ولهذا السبب الموضوعي يرجع تميز عبارة البارودى الشعرية وحفولها بفنون البيان<sup>(٧٤)</sup>.. وهذا أمر جدير بالملاحظة والاستغراب : إذ كيف يتفوق الشاعر - وهو لم يزل في الخمسين من عمره - في شكواه وتساومه على ذلك للرجل الطاعن في السن؟! صحيح أن محنة النفي أضافت الكثير إلى وجدان الشاعر ، ولكن هذا ليس كل ما هنالك .

ويطرح السؤال نفسه : أين مذاهب النقد من هاتين المقطوعتين ؟ لاشك في أنهما بلغت قمة الصياغة الكلاسيكية ، ولكن التصنيف النقدي الجامد لا يفيدنا في الحكم هنا .

(٧٣) تتلوه للقرويني أسلوب القصص في : الإيضاح ، ح-٢ ، ص ٢٤-٥٥ .

(٧٤) أشرنا من قبل إلى نظرية الدقة الشعرية التي تعتمد على الإلهام والخاطر ، وبالتالي فالقصيدة مجموعة من الوثبات تتنظم في كل عضو ، أو هي بنية . ومصدر الإلهام كما أسلفنا يتجاوز منطقة الشعور في حالة الشعر ، ولكنه يصدر عن الشعور ويظل قريباً منه في حالة النثر عادة . ولعل (دوركيم) حينما قرر أن تقاليد الفن والأدب تصدر عن الجبرية الاجتماعية - لم يكن يعنى إلا النثر ... راجع : - يوسف أسعد ، سيكولوجية الإلهام ، ص ٢٧-٧٩ ، ١٧٩-١٨٣ ، وقارن : منصور ، دراسات ، ص ٢٤ و ٢٩ والتوحيدى : المقابلات ، ص ٦٠ . ، وأيضاً : دوركيم : قواعد المنهج ، ص ٥٨-٥٩ .

ذلك أن المقطوعتين في الوقت ذاته تضربان بأوفر سهم في مذهب الرومانسية ، فكل من الأدبيين يفيض في تأمل حاله ، ويبدع في تصوير وجدانه متحدثاً عن ذاته منشغلاً عن كثير مما حوله ، فبمقام هتج يضرب المثل في التعبير عن الذاتية - بل عن جوهرها العميق المكنون - على عكس ما يقال عن الألب المصري إنه مغرق في التقليد والكلاسيكية ! وكذلك إذا تمسكنا بحذافير النقد المذهبي لتورعنا عن نعت مقطوعة البارودي - بل قصيدته - بالرومانسية . لذلك لا نمل من الدعوة إلى النقد المنهجي بمعنى ألا نصنف الأديب - أو أعماله - بطريقة قبلية *a priori* بل علينا أن نحلل كل عمل تحليلًا كافيًا في موضوعية تامة ، ومعنى هذا أن يكون النقد لاحقاً بعدياً *a posteriori* - ينطلق من العمل الأدبي دون فرض أحكام ولا بدهيات مسبقة أو إسقاط رؤى نقدية جاهزة . وليس معنى ظهور مذاهب نقدية حديثة أو معاصرة أنها تجاوزت الأدب القديم ، فالأدب الإنساني مهما بعد عصره يلتقي مع أحدث تلك المذاهب.

ويعني أن نشير إلى أن القرابة المعروفة بين اللغتين المصرية والعربية تقف بلا شك وراء التشابه الأدبي بين الأدبيين رغم تباعد زمانيهما . ورغم إلحاحنا من قبل في التدليل على أن البارودي قد اطلع على التعاليم أو كان على دراية بمضمونها ، فإننا نعود لنؤكد أن المسألة أعمق من هذا ، إذ أن قوامها هو الروح المصري التي جمعت أشبات وجدان كل من الأدبيين وألفت بين أسلوبيهما ، وإن كانت ألوف السنين قد حالت دون لقائهما في صعيد واحد . هكذا يتأكد لنا أن الروح المصري كان وراء ذلك التشابه الذي يصل في بعض التعبيرات إلى حد المطابقة اللفظية .



## الفصل الثانى:

### قصيدة البارودى رؤية نقدية

بعد ما دللنا على أصالة البارودى فى التعبير عن الروح المصري نقوم بتحليل قصيدته التى تناولنا فيما سبق جزءاً منها . وطبيعى أن نشير إلى علاقة القصيدة كبنية لغوية أدبية بواقع حياة الشاعر وأحوال المجتمع - بمعنى أن نستخرج منها شتى الدلالات الإنسانية الممكنة .

وتنقسم القصيدة - وإن كانت تشكل وحدة عضوية واحدة إلى خمسة أقسام (وثبات) متألّفة معاً : المقدمة - الحنين - وصف المشيب - رثاء الصحاب - الشكوى والخاتمة . ولعله يتضح لنا أثناء تناولنا للنقدى لهذه الأقسام مدى تعبير الشاعر عن الروح المصري .

المقدمة : تتكون من أربعة أبيات :

أين أيام لنتى وشبابى؟	أتراها تعود بعد الذهاب ؟
ذاك عهد مضى ، وأبعد شىء	أن يرد للزمان عهد التصالبى
فأديرا على نكراه إتى	منذ فارقتـه شديد المصالب
كل شىء يسيلوه ذو اللب إلا	ماض اللهو فى زمان الشباب

و أول ما يطالعنا فى القصيدة لفظا الشباب واللذة والتحسر على زوالهما فى أسلوب إنشائى ، إذ استخدم البارودى الاستفهام مرتين : فى الشطر الأول للتحسر كما أسلفنا ، وفى الشطر الثانى لإنكار عودة الشباب الذى ولى . هكذا أحسن الشاعر التعبير إذ عرض للمعنى من جوانب شتى ، ولم يعبر عنه تعبيراً مباشراً . ولدى قراءة البيت الأول نشعر كذلك كما لوأن الشاعر يتمنى عودة تلك الأيام وهذا إحساس يشع من بين الكلمات (٧٥) . وفى حين استخدم هنا ضمير المتكلم المتصل: لنتى وشبابى إذا به يتحدث

---

(٧٥) صدق التعبير والشعر المطبوع غير المتكلف والتجربة الشعرية هى ضمان جودة الشعر لدى معظم النقاد - لا سيما الكلاسيكيين منهم .

راجع مثلاً : المرزوقى ، شرح ديوان الحماسة ، ص ٩ ، ١٢ والمنفلوطى ، النظرات ، المقدمة ص ١-٣ .  
ولبن خلدون ، المقدمة ، ص ٥٤٤-٥٤٧ =

فى البيت (٢) عن الشباب بضمير الغائب البعيد ، فاستخدم ذاك إشارة للبعد والفعل الماضى نفسه وصفة المبالغة . وجميل أنه شخص الزمان الذى العهد جزء منه فصنع صورة ذهنية رائعة ذات مجاز فأنكر أن يعيد الزمان ما سلبه . وفى البيت (٣) يلتفت إلى صاحبيه اللذين نقاجاً بوجودهما فى ذاكرته ، إذا لا يدلنا على ذلك إلا مناداته لهما : فأديرا ، وهو أمر طلب للمثى المخاطب ، فهو يطلب منهما أن يديرا ذكرى ذلك العهد، والمألوف أن يديرا كأس الشراب للمنادمة ! والاستعارة هنا بديعة لأنها تنقل لنا جو المنادمة والألفة إذ يرجوهما ضمناً أن يخففا من مصابه وهذا الالتفات يدلنا على مدى استغراق الشاعر فى تأملاته ، والحقيقة أن البارودى أبدع كعائته فى تضمين الدلالات التى يرمى إليها فيما بين عباراته ونداء الصاحبين أو الصحاب تقليد متوارث : قال امرؤ القيس مثلاً :

وقوفاً بها صحبى على مطيهم      يقولون : لا تهلك أسي ، وتحمل  
وأبو فراس :

خليلى لم لا تبكيانى صباباً ؟      أبدلتما بالأجرع الفرد أجرعاً  
وقوله : يا أيها الركبان هل لكم      فى حمل نجوى يخف محملها ؟

وقد درج البارودى على هذا التقليد ، فقال مثلاً :

خليلى هل طال للجسى أم تقيدت      كواكبه ؟ أم ضل عن نهجه الغد ؟  
وقال فى تقديم مدحه لعبد الله فكرى :

---

= والمرصنى ، الوسيلة الأدبية ، ص ٦٤ وما بعدها .

والعقاد والمزنى : الديوان ، ص ٣٥ وما بعدها والكتاب كله نقد تطبيقي عن شعر شوقى وحافظ وأدب الرافعى والمنظوطى ، وقد أخذ على شوقى ضعف الرثاء - سخافة التقليد - الأسلوب الإخبارى - التفكك وفقدان وحدة القصيدة - فساد المعنى - والسرفقة والتقليد - والحناية بالأعراض دون الجوهر .. مواضع متفرقة .

وقارن : التونسى : فصول ، ص ٢٥-١١٤ أنور الجندى : المحافظة والتجديد ، ص ٣١٢-٣١٥ عن الديوان ، ص ٤٦٦-٤٨٠ عن المزنى - وأدبه وأسلوبه .

والعقاد : شاعر الغزل ، إذ يحلل الصدق الفنى فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، ص ٢١٢-٢١٦ .

أبيرا كؤوس الراح قد لمع الفجر وصاحت بنا الأطيّار : أن وجب السكر

ويخلص البارودي من جو الحسرة إلى حكمة يلخص بها ما تقدم من وصف حاله ، ويخلص منها إلى الفصل التالى ( الحنين ) ، فيقرر بأسلوب الاستثناء التوكيد أن صاحب العقل - ويعنى به نفسه - لا يمكن أن ينسى أيام الشباب ! وهنا التفات آخر إذ يعبر عن نفسه بأسلوب الغائب - وهو التفات بلاغى عند النقاد التقليديين .

فى هذه المقدمة إذن يلتزم البارودي براعة الاستهلال وصدق البيان ملتزماً بعمود الشعر كما عبر عنه المرزوقى وابن خلدون وغيرهما<sup>(٧٦)</sup>. كما نلاحظ بداية القصيدة المؤثرة إذ ينفذ الشاعر بسؤاليه إلى صميم الموضوع ، وكأنه مستغرق فى رؤية أو حلم يقظة إذ استأثر به الخطب وسيطر على شعوره فكأنه عزله عن العالم الخارجى<sup>(٧٧)</sup>، وكذلك مازج البارودي بين ضميرى الغائب والمتكلم ، وبين الإنشاء والخبر ، فصنع مقطوعة مأتجة بالجل حافلة بالدراما ناقلة لأدق أحاسيسه<sup>(٧٨)</sup>. ولا يفوتنا أن نقول إن نسق الذاكرة - أى النسق الزمانى - هو السائد فى هذه المقدمة فإذا به يستخدم مفردات مثل : زمان - عهد - أيام - نكراه ، وأفعالاً مثل : مضى - يرد - يسلو . وقد أبدع الشاعر فى إحداث حركة ذهنية تحمل المستمع على مشاركته وجدانياً .

---

<sup>(٧٦)</sup> ويشمل عمود الشعر قضايا النقد التقليدية مثل حسن المطالع وحسن للتخلص ، واللفظ واختياره ليعبر عن المعنى ، ووحدة البيت ، والصدق والكذب - بمعناها الخلقى فى الغالب ، وأغراض القصيدة وختامها والعلاقات الأدبية ، والصور القرية والبعيدة ... راجع مثلاً : المرزوقى ، ص ٨-١٢ ، والمقدمة لابن خلدون : ٥٣٤-٥٤١ وقرن للمراجع المذكورة فى الهامش السابق . ونحن نلاحظ من جانبنا موسوعية التناول لدى القدماء لاسيما الجرجاني - إذ أتركوا كثيراً من قضايا النقد الحديث والمعاصر - وإن عبروا عنها بلغتهم .

<sup>(٧٧)</sup> دراسة استهلال البارودي لقصيدته تحتاج لبحث منفصل - لكننا نلاحظ أنه كثيراً ما عدل عن المقدمات الطللية وما شابهها ، وجدد فى هذا المجال كثيراً - اللهم إلا فى بعض قصائد المعارضة التى تعتمد فيها محاكاة القدماء - ولنا أن نفهم المحاكاة بمعناها الأرسطى - الذى ينطوى على الإبداع وصدق التعبير ... عن براعة الاستهلال بلاغياً راجع : الجبلاوى : المختار من العدة ، ص ٢٢-٣٠ إذ يعرض للمتبنى وعثرة وغيرهما - وقرن : فايز على : معارضات البارودي (مخطوط)

<sup>(٧٨)</sup> فى فصل لاحق نتناول البنية الدرامية لإحدى قصائد البارودي ، وفى دراستنا عن : معارضات البارودي - أوضحنا البعد الدرامى والبعد الملحمى فى شعره أيضاً . وجدير بالذكر أن الألب المصرى للقديم ضم أعمالاً درامية عظيمة - وذلك قبل الدراما اليونانية .. قرن : فايز على : الألب المصرى ، ص ٢ ، ص ١٢٢-١٣٦ (مخطوط) .

وإذا كان التحسر خصلة إنسانية فقد كان البارودي واقعياً في تعبيره عنها - رومانسياً إذا استغرقته تأملاته واستغرق فيها فلجأ التعبير عنها <sup>(٧٩)</sup> - بيد أنه ظل أميناً للروح المصري الذي يلبي إلا الظهور في جملة من العلامات أولها : الميل للهو واللذة (النزعة الإبيقورية) التي تتضح في "أغنية عازف الطنبور وأغنية أنف المشهورة - وفيها يحض العازف الناس على اغتنام متع الحياة ، وهي تعد نموذجاً أولاً للفلسفة الإبيقورية ورباعيات الخيام للشاعر الفارسي <sup>(٨٠)</sup> : " آه أيها القبر لقد أقمت للأفراح ، ولقد أسمت لكل جميل .. إن الأمور تسير سيراً حسناً مع هذا الأمير الطيب [ صاحب المقبرة ] .. الأشراف والمعظمون بقوا في أهولهم ، ولم يأت أحد من هناك ليحدثنا عن حالهم .. فمتع نفسك ما تمت حياً ، وضع العطر على رأسك ، والبس الكتان الجميل ، وملك نفسك بالروائح الزكية المقدسة .. إقضي اليوم في سعادة ولا تجهدين نفسك . لا يستطيع أحد أن يأخذ متاعه معه . اصغ ! وليس في قدرة إنسان ولى أن

<sup>(٧٩)</sup> لا يخالجنا الشك في أن البارودي كان رومانسياً في كثير من أشعاره - وتشمل الغزل والرثاء والشكوى ... وفي تعبيره للصادق تلتقى مذاهب نقدية عديدة فضلاً عن الرومانسية كالواقعية - فهو عبر عن حاله للراهن أحسن تعبير كما تصدى لنقد النفاق والكمال والتخايل ومشتى الآفات الاجتماعية ، ويد شعره السيلسي نموذجاً رائداً للواقعية . وقد اعتبر المرصفي شعره نموذجاً لشعر الأمراء الذي يعرب عن صاحبه - في أغراض للفخر والصلابة والرثاء والوصف - ولايسف في الهجاء أو المديح المتكلف - وقد أدرك المرصفي أن القصيدة وحدة عضوية فرفض ما نادى به ابن خلدون من وحدة البيت .

قارن : المرصفي ، الوسيلة الأدبية ، ص ٤٦٤ - ٥٠١ . وأيضاً .

العقاد : ابن الرومي - إذ يفهم الواقعية بمعنى تعبير الشعر عن دقائق حياة الشاعر ، ولعل للعقاد تأسى مذهب النقاد الفرنسيين آنذاك . وأيضاً :

أميرة مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٠ عن الإلهام الشعري ، ص ١٢-١٣ عن النقد التأثيري والرومانسي ، ص ١٤ عن الواقعية الاشتراكية - التي تختلف معها في فهمها للترازم - وص ١٥ عن النقد الموضوعي (لدى هيوليت ثين : ت ١٨٩٣م) ...

وعن المشاركة الوجدانية : زكي نجيب محمود ، مع الشعراء ص ١٨٥-١٩٧ إذ يتسم التعبير الشعري عنده بالخلابة النفسية واستبطان المكنون الوجداني للكلمات والتعبير الإيحائي غير المباشر .. وقارن أيضاً :

إبراهيم اللبان : مشكلات فلسفية ، ص ١٢٩-١٣١ عن الشعر ، ص ١٤٥-١٤٨ عن المشاركة الوجدانية في الشعر ودورها في التجانس الاجتماعي .

<sup>(٨٠)</sup> راجع : فايز علي ، الأدب المصري ، ج ٢ ، ص ١٣٩-١٤٣ . والأغنية تتأخرها أخرى تحض على التفكير في الموت . وقارن : سليم حسن ، الأدب ، ج ٢ : ٦٠ ، ٢٢٧-٢٣٢ - تاريخ الحضارة المصرية : ٤٢١ - ٤٢٣ . وأيضاً :

Kischkewitz, liebe Sagen, S. 85 - 86  
Brunner, Grundzüge, S. 106



يعود ثنية: وثاني العلامات استخدام لفظ اللب : كل شيء يسلوه ذو اللب ... واللب هو جوهر الشيء ولبابه ، وهو القلب والعقل معاً (يب : بالمصرية ) ، ولعل تجانس الكلمتين لفظاً يشي بعمق الفلسفة المصرية للقيمة التي كانت تحفل بالقلب (اللب) وتعتبره محل الفهم والإدراك أيضاً - وقد أوضحنا ذلك لدى تناولنا لمحكمة الموتى .  
والأمر الثالث أن التحسر على اليوم الذي مضى قد يرد على السنة الشعراء العرب كثيراً ، بيد أنه - فيما يبدو لنا - أكثر وروداً على السنة الشعراء المصريين منذ القدم - وأكثر كثافة أيضاً - إذ يستغرق هنا جملة من الأبيات في المقدمة ، ويعاود الظهور في تضاعيف قصيدة البارودي بعد ذلك .

وبينما غلب التصور الزماني على المقدمة إذا نحن بصدد نسق مكاني في الفصل التالي (الحنين) ، فالشاعر هنا بصدد استيفاء الوصف المكاني لمعاهد صباه في وادي النيل حيث المياه والخضرة والسفن الجارية والقصور...

- |                                |                           |
|--------------------------------|---------------------------|
| ١- ليت شعري متى أرى روضة المنى | يل ذات النخيل والأغاب؟    |
| ٢- حيث تجرى السفين مستبقات     | فوق نهر مثل اللجين المذاب |
| ٣- قد أحاطت بشاطئيه قصور       | مشرقات يلحن مثل القباب    |
| ٤- ملعب تسرح النواظر منه       | بين أفنان جنة وشعباب      |
| ٥- كلما شافه النسيم ثراه       | علا منه بنفحة كالمباب     |

هنا يكتفى الشاعر عن جهله بقوله : ليت شعري - أي ليتنى أعلم - وكان يكفي أن يستفهم بمتى ... ليدل على عدم علمه واستحالة ، ولكن لعله أراد التوكيد والجري على عادة العرب - الذين كان يعي شعرهم عن ظهر قلب - مما حدا بالعلامة زكي نجيب محمود أن يقول إن الثقافة السمعية كانت تغلب أحياناً ثقافة الرؤية والنظر لدى البارودي، فيصف البيئة من حوله بأوصاف عربية تقليدية قد لا تتفق مع واقع الحال<sup>(٨١)</sup>. ولعل هذا المنحى يتضح جلياً في قوله : ذات النخيل والأغاب - وهما

(٨١) مثال ذلك أن يصف البارودي الصبا - الريح الشرقية المعروفة بالجزيرة العربية - مثلاً كما ينكر زكي نجيب محمود - وفي نفس الوقت يصف الريح بأنها شمالية : " هو يوم تعطرت طرفاه : بشمال مسكية للنفحات " . باسم الزهر ، عطر للنشر ، هلمى إل - : قطر ، وللى الصبا عليل المهابة " - والبارودي =

مقترنان دوماً في وصف القرآن للجنة ، وهما - بالأحرى - رمزان للخلود لدى المصريين في كتب الآخرة ، فالنخيل رمز البركة والعنب شراب الجنة (والآلهة) - وقلما تخلو مقبرة من تصويرهما - لا سيما مقابر النبلاء<sup>(٨٢)</sup>. والبيت كله يفيض بالحمرة معزراً جو القصيدة الأساسى .

وفي البيت الثانى يضيف عنصر الحركة الدافقة : حيث تجرى السفين مستبقات ، فيستخدم المضارع الوصفى وينعت السفن بمحاولة السباق وكأنها فرسان تتسابق بالخيل في المضمار ! ولكن السفن تجرى فوق نهر من الفضة السائلة ، لأن الفضة المذابة تحاكي حركة الأمواج الهائلة ذات اللون الأبيض الذى يواكب السفن بيضاء الأشرعة ، والنخيل والأعنان الخضراء ، فكان الشاعر يستكمل لوحة ألوانه .

واستكمالاً لعناصر الطبيعة التى ذكر منها الخضرة والنيل والسفن والمياه إذا به يذكر القصور - وهى عمارة الإنسان وسكنه ، وهو يشبها بالقباب لأنها أكثر جذباً للنظر ، ولعله يقصد قبة السماء ليشبه هذه القصور فى سموها وعظمتها بالسماء ! وهو فى كل حال يضيف عنصر الشكل أو التشكيل المعماري (القصور) ليزيد الصورة تماماً .

ولتوكيد عنصر الحركة نرى القصور : قد أحاطت بشاطئيه (شاطئى النهر) ، كما أن السفين تجرى ... والنواظر تسرح - فى البيت الرابع - بين أغصان الجنة والشعاب - أى حيث تسيل المياه - لتضيف حركة جديدة فى جوانب الصورة . وهنا نؤكد ما قاله النقاد حسين هيكل إن وصف المنظور فى شعر البارودي ظاهرة تميزه ، وهو يستدل على هذا بقوله فى وصف الحرب :

---

= فى رأيه صابر فى محالته عن طبع لا عن تكلف ، وهو يعارض رأى هيكل فى أن وصف المنظور هو الذى يميز شعره - زكى محمود : مع الشعراء ، ١٧٥-١٨٦ ،

(٨٢) وقال البارودي فى قصيدة أخرى :

ليت شعرى متى أرى روضة المنى ———— ل ذات النخيل والتميرات ؟

وفى المقارنة بين شراب التمر وشراب العنب :

فقللة المرجون للفقد للندى ———— وصافية العنود للمجد الغمر

وبالمناسبة فقد كان النبيذ شراب الآلهة فى مصر القديمة .

ولما تداعى القوم واشتبك القتا      ودارت كما تهوى على قطبها الحرب (٨٢) ..

ويضيف الشاعر فى البيت الخامس حركة التنسيم - فى استعارة مستحدثة ، فإذا بالتنسيم يشافه ثرى النيل فيتزود برائحة الزعفران - أى عبق الزهور والرياحين وحتى يؤكد تكرار هذه الحركة استخدم (كلما) ، فكان هذه الحركة مستمرة أبداً ! ويستكمل الشاعر نفس النسق فينبذه بهذه الأبيات الأربعة :

- |   |                                 |
|---|---------------------------------|
| وَجْنَى صَبَوْتِي وَمَقْنَى صَحَابِي    | ٦- ذاك مرعى أنسى ، وملعب لهوى   |
| أَنْ تَرَانِي لِعَهْدِهِ غَيْرَ صَابِي  | ٧- لمنت أنساه - ما حييت - وحاشا |
| كِرْ عَهْدًا إِلَّا كَرِيمَ النَّصَابِ  | ٨- ليس يرعى حق للوداد ، ولا يـ  |
| مِثْلَ قَوْلِي بَاقٍ عَلَى الْأَحْقَابِ | ٩- فلئن زال فاشتياقى إليـ       |

والتقسيم الرباعى فى البيت السادس يكرس نسق المكان - مرعى - ملعب - جنى - مغنى أى منزل ، وهى كلها أسماء مكان - ويمهد لاستعادة نسق الزمان توأ . والتقسيم يفيض بنغمة إيقاعية عالية تتجاوب مع تصاعد إيقاع الوجدان الذى ينشغل بالأنس واللهو وجهالة الشباب ... وهى عناصر سبق ذكرها آنفاً فإذا به يؤكدها .

ويؤكد - فى البيت السابع - أبدية تذكره لبلاده مصر واستحالة أن ينساها ، إذ يعود لاستخدام ضمير المتكلم مؤكداً صبوته وعشقه لها ويرجع فى ذات الوقت للنسق الزمانى : أَنْ تَرَانِي لِعَهْدِهِ غَيْرَ صَابِي أى هيهات أنسى ذلك العهد (الزمان) ! هكذا يتزاوج النسقان : المكانى والزمانى معاً ، ويؤكد نفس للمعنى فى حكمة يصوغها فى البيت التالى - كأنياً عن نفسه بكريم النصاب - أى طيب الأصل - كما سبق وكنى عنها بذى اللب فى مستهل قصيدته .

---

(٨٢) الديوان ، ج ١ ، ص ٢٢ ، يقول هيكل : "وظل تصوير المنظور واضحاً فى هذا الطور - مشيراً

لحرب البلقان - وضوحه فى أطوار شعر البارودى جميعاً ، بل يزداد قوة ووضوحاً ، وتزداد فيه الحركة والحياة بوجه خاص " . وهو على حق فيما يقول ، وهذا يكفى للرد على عمر النسوقى الذى ارتأى أن البارودى أجاد وصف الطبيعة الصلابة ! التى لا حياة فيها :

النسوقى : البارودى ، ص ٤٦ .

وهنا يتأكد معنى الوفاء فى الحب ، وانتشغال البال دائماً بالحبيب وهو الوطن -  
ويستخدم كذلك الفعل المضارع - ليس يرعى ، ولا ينكر - ولست أنساه - وكأنه  
يحدثنا حديث الحال الواقعة ، وهو يجرى بالأحرى محادثة ذاتية مع نفسه . وكما أبدع  
التقسيم فى البيت السادس جرياً على دأبه فى العناية باللفظ - وهى عناية لم يترك بتمام  
هتبه والأدباء القدامى فرصة ليبرهنوا عليها - فإنه - فى البيت التاسع ينسج على  
منوال التضاد بين الزوال والبقاء ، فيثبت زوال ذلك العهد ليؤكد بقاء شوقه إليه ، ويشبه  
هذا الأخير ببقاء قوله - أى خلود شعره : "ونكر الفتى بعد الممات خلوده" . وهذا  
التنزيل " .. مثل قولى باق على الأحقاب " يظهر لنا بجلاء نفسية الشاعر الفارس أو  
الشاعر الأمير - إن شئنا استخدام تعبير الشيخ المرصفى <sup>(٨٤)</sup> ، فالبارودى يأبى إلا أن  
يباهى بسمو قوله ويفخر به - وإن كان بصدد الشكوى ! وهذا التنزيل يتجاوب مع ما  
ورد فى المقدمة - بدرجة أقل - حين أشار إلى نفسه بذى اللب ، وكريم النصاب فى  
البيت السابق توأ .

ومع تسليمنا بأن هذه القصيدة عظيمة الإبداع والتعبير عن حال قائلها وشخصيته  
، فلابد من ملاحظة أنها تعبر عن الارتباط الشديد بين الشاعر ووطنه . يظهر هذا فى  
وصفه النيل الذى يستغرق هذا الفصل من القصيدة بحيث تنصهر الأبيات فى إطار  
الحنين هذا - كما يظهر فى احتفاظه بذكرىات الشباب التى لا يمكنه تجاهلها أو نسيانها .  
وفى هذا الصدد يرى الأستاذ الحيدى أن شعر الحنين - الذى أجاده البارودى - لم  
يظهر لدى إقامته بالآستانة - إذ لا نجد له أثراً - ولكنه يظهر أثناء حرب كريت ،  
ويتأكد فى قصائده التى قالها فى حرب البلقان <sup>(٨٥)</sup> .

(٨٤) أشرنا فيما مضى إلى نظرية الشعراء الأمراء المرصفى ، ويلخصها قول أبى فراس :

الشعر ديوان العرب	أبدأ ، وغـولان الأدب
لم أعد فيه مفاخرى	ومديح أبائى النجب
ومقطعات ربمـا	حليت منهن للكتب
لا فى المديح ولا الهجـ	اء ولا المجون ولا اللعب

فشعر الأمراء يختص بالفخر بالمناقب ويتميز صاحبه بالنبل .

(٨٥) راجع : على الحيدى : البارودى ، ص ٨١ =



وهذا الطبع يظهر أيضا بجلاء في شعر البهاء زهير ، إذ يقول من قصيدة له وهو بالحجاز - حيث قضى صباه - متذكراً وطنه :

وليس من المصادفة أن نطالع أبياتاً في الحنين أيضاً في ديوان الشاعر المهذب الأسواني، يقول فيها <sup>(٨٦)</sup>:

**ولشاعرنا الجارودي أبيات رائعة في الحنين ليس أشهرها قوله :**

متى ترد الهمم الخوامس منها لا تبلى به الأعباد وهى عطاش

(٨٦) فايز علي: الأديب المصري، ج ٢، ص ٨٩ - ٩٣.

وقارن : سليم حسن - الأديب المصري ، والمراجع التي ذكرناها عن الأديب المصري من قبل . وللمؤلف أيضاً قصة : عدة سنوحى - استوحى فيها الخطوط الأساس للقصة الأصلية .

أرى الغيث عم الأرض من كل جانب      وموضع رحلى لم يصبه رشاش  
فهل نسمة من جدول النيل ترتبى      بها كبد ظمآنه ومشاش ؟

وحينما يعود الشاعر لمخاطبة التندمين يبتدئ فصلاً جديداً عنوانه "وصف المشيب" ، وعودته إلى خطابهما تعكس لنا شعوره بالالتياح والفقد - يؤكد هذا الشعور قوله : من سرنديب ، أى على بعد الشقة وطول المسافة بيننا فإننى ألتمس منكما الكف عن ملائى ، وكأنهما ما برحا حاضرين معه وهو يتحسر على شبابه ويحن لمعاهد الصبا<sup>(٨٧)</sup>. إن هذا الالتفات للتندمين ملىء بالدلالات النفسية العميقة إذن - على نحو ما حاولنا إيضاحه . كما يردف الشاعر أمراً طلبياً آخر إذا يلتمس من صاحبيه أن يتركاه لهما ، وقد أتاح لنا تصور هذا الهم غير المحدود فقال : وخليتى لمائى - وهو تعبير مصرى قح سريع الورد إلى لسان المكروب المهموم :

يا نديمى من سرنديب كفا      عن ملائى وخليتى لمائى !

وتتواصل الأبيات فى دفقة تشتمل نواة القصيدة ، وهى مجموعة الأبيات التى سبق أن قرناها بمقطوعة بتمام حجب فى وصف الشيخوخة - إذ يصور لنا ضعف البصر وضعف السمع وتضعضع صحته بعمامة . ثم ينتقل إلى فصل آخر يرثى فيه صاحبيه : أستاذه حسين المرصفى وصديقه عبد الله فكرى :

فجعتى بوالدى وأهلى	ثم أحت تكرر فى أترابى
كل يوم يزول غنى حبيب	ياقلبنى من فرقة الأحباب!
أين منى حسين بل أين عبد الله	هـ رب الكمال والآداب ؟
مضيا غير ذكره وبقاء الذكـ	ر فخر يدوم للأعقاب
لم أجد منهما بديلاً لنفسى	غير حزنى عليهما واكتئابى

(٨٧) الأمر من أساليب الإنشاء - وفى رأينا أن جوهر التعبير الشعرى إنشاء لا خبر ، بمعنى أنه لا تصرى عليه مقولنا الصدق والكذب - لأنه يختص بوصف الحال الراهنة للشاعر . وحتى أساليب الشعر الخبرية ينبغي أن ينظر لها على نفس الوتيرة ... وعن الأمر المجازى راجع :

حسن الصنيع ، ص ٦٦ وما بعدها وقرن : الإيضاح ، ٢ : ٧٧ - ٨٤

والشاعر يفصل ما حل به ، فيجعل الفاعل صولة الحوادث أى سطوتها ، وهو نفسه فى محل المفعول ، والحوادث ذات قصد وسطوة ، فهى تفجعه بوالديه وأهله ، ثم تكرر فى رفاقه ولداته ، فهل هناك تصوير لقدرتها على البطش أبلغ من هذا ؟ ولعلنا نتذكر فى هذا السياق " أسطورة هلاك البشرية " <sup>(٨٨)</sup> إذ تقوم البقرة حتحور - وقد سقاها تحوت الخمر حتى ثملت - بتعقب البشر راكضة فى إثرهم حتى لم تكد تدع منهم أحداً على قيد الحياة . أنظر إلى تصوير البارودي تجده مشتملاً على تشبيه ضمنى - قائم على الأسطورة المصرية - فكأنه يشبه الحوادث فى فتكها بتلك البقرة الفاتكة الثملة ! وهى أيضاً لم تكد تترك صاحباً من أصحابه على قيد الحياة ، وبعد ذكر الأثران يقترب من موضوعه اقتراباً واضحاً ، فيذكر الأحياء ، مبالغاً فى سرعة فقدده لهم : إذ يفارق واحداً منهم كل يوم ! ويتعجب لذلك : يا لقلبي من فرقة الأحباب ! ثم يذكر صاحبيه كلاً باسمه مستخدماً أسلوب الاستفهام المجازى الذى استخدمه فى بداية قصيدته . والاستفهام يعكس تحسره لفقداهما : أولاً لبعد المكان وثانياً لرحيلهما . ويعود الشاعر - أو تعود بنا عبارته إلى ظاهرة توارد الخواطر - أو تداعى المعانى فى علم النفس <sup>(٨٩)</sup> - فيؤكد أن رحيل صاحبيه وإن كان زوالاً ظاهرياً - فإنه خلود حقيقى يرجع إلى بقاء ذكرهما الحسن ، وهو معنى كرره البارودي كثيراً فى شعره - إذ قال :

- فلا يسر عدايتى ما بليت به فسوف تقنى ويبقى ذكرى الحسن
- سيبقى به ذكرى على الدهر خالداً وذكر الفتى بعد الممات خلوده

<sup>(٨٨)</sup> أسطورة هلاك البشرية (وإنقاذها) تشبه أسطورة نلوفان عند البابليين ، ولكن وسيلة الإهلاك هنا كانت للبقرة المقدسة حتحور - ابنة رع إله الشمس أو عينه الثالثة - التى أرسل إليها تحوت ( إله المعرفة ) ليحضرها من النوبة ، تم كلفها بالمهمة ... وأخيراً صعد إله الشمس فى السماء ..

قارن : Traut, Früh Formen , SS 122-125 , 145- 152

Budge, T. Gods, I : pp. 388 - 399.

Brunner, Grundzüge , SS. 86 - 87

وتشيرنى : الديانة : ٦٠-٦٢ ، رندل كلارك : الرمز والأسطورة : ١٧٧-١٨٢ .

ومسلم حسن : الأدب : ١ : ٨١-٨٤ ، تاريخ الحضارة : ٣٧٧-٣٧٨ .

<sup>(٨٩)</sup> لاشك أن المعرفة الجيدة بعلم النفس تفيد كثيراً فى تحليل النصوص الأدبية . وكان لنظريات فرويد

ويونج وفروم أعظم الأثر فى تطوير النقد الأدبى ... قارن : سعد أبو الرضا ، نحو منهج نفسى فى نقد

الشعر ص ١٥-٢٤ ومواضع متفرقة ، وأعمال غنيمى دلال فى تحليل أشعار قيس بن الملوح ، والعقاد

فى دراسة شعر أبى نولس ، والنويهي عن شخصية بشار ... إلخ .

• فاختَر لنفسك ما تعيش بنكسرهِ فالمرء في الدنيا حديث ينكسر

كما يرد هذا المعنى كثيراً على ألسنة العامة حتى يومنا هذا في أحاديثهم اليومية ، فأنت تسمعهم يقولون : الإنسان ثكري ، وقد يرد المعنى محوراً بعض الشيء - كما في الدعاء المأثور لدى العامة أيضاً : يطول عمرك ! (يا طويل العمر) ... إلخ - وظاهره الدعاء بامتداد الحياة ، ولكن المقصود هو الدلالة المجازية بأن يتمتع الإنسان بحياة فاضلة سعيدة فيعيش معافى من الألم والمنغصات - ومنها الموت ، فينكره الناس بحسناته بعد الوفاة .

وهذا المعنى - أو هذه الخاطرة - أصبق تعبيراً عن الروح المصري من كثير من المقالات ، حتى أنها ترد في تعاليم بتمام حجب إذ يقول واعظاً : "إن الرجل الذي يتبع طريقة حقّه في سلوكه ويسير على صراط سوى يعيش طويلاً ... (١٠)" .

ولا يجد الشاعر إلا أسلوب القصر - مرة أخرى - ليندل على حزنه واكتئابه ، فجعلهما الأنيسين له بدلاً من صاحبيه ، وهذه مشكلة بلاغية بالتعبير الكلاسيكي دلل بها على تمكن الحزن منه (١١). والظاهر لنا أن البارودي خرج من أفق رثاء صديقه إلى تصوير الأثر النفسى الشامل الذى يجتاح نفس الإنسان ، فنحن بإزاء فقد شامل وزوال يشتمل كل شئ وليس الرفاق وحسب . إنه فقد وجودى بالتعبير الفلسفى يصاحبه القلق الكونى الذى يؤازره صراع الأحداث ضد البشر . وفى رأينا أن البارودي بلغ الغاية فى تصوير تلك الحال - ليس هنا فحسب بل فى بعض قصائد أخرى - ننكر منها مثلاً قصيدته :

هل بالحمى عن سرير الملك من يزع ؟ هيهات قد ذهب المتبوع والتبع

وفيهما يقول :

(١٠) سليم حسن : الألب : ١ : ١٨٩ .

(١١) المشكلة تعنى ذكر الشئ بلفظ غيره - كقول الأنطاكى :

قالوا اقترح شيئاً نجد لك طبخه قلت : لطبخوا لى أجرة وقميصاً

راجع : القزوينى : الإيضاح : ٤ : ١٨-٢٢ .



دهر يغر وآمال تسر وأعم — مار تمر وأيام لها خدع  
يسعى الفتى لأمر قد تضر به — وليس يعلم ما يأتي وما يدع  
... إن الحياة لثوب سوف تخلعه — وكل ثوب إذا مارث ينخلع

وحين يستبدّ الحزن بالشاعر ويبلغ منتهاه يخلص إلى آخر أغراض قصيدته وهو رثاء الذات ، وهنا نجده وقد استفاد من تجارب الحياة ، واستعاد حزمه ، فإذا به يتحدث حديث النفس العاقلة المتأملّة التي تغالب نوازع الشر وإن كانت نبرته تفيض بسوء الظن في الطبيعة البشرية ، فيبدو وكأنه يعزى نفسه عما آل إليه أمره من وحدة وانطواء وانسحاب من الحياة الاجتماعية - بأن في الوحدة كل الخير ، فيكفي أنها بقيه من اغتياب المغتاب ، وتحفظ مسمعيه من شأ الحسود<sup>(٩٢)</sup>. فهو يؤكد بالقسم أنه قد عرف الحياة وخبرها ، ويصرح بأن أمور الحياة فاجأته لغرابتها - كما قال في إحدى سرنديبياته :

"قد كنت أحسبني منكم على ثقة — حتى منيت بما لم يجر في بالي  
ويتزز تيار شعورد بالصدمة وخيبة الأمل اجتتابه لصحبة الناس وعدم البالاة بما يقال  
- بالبناء للمجهول - وكأنه يحقره ويزدريه . إنه يؤكد طابع الترفع عن الدنيا  
والكبرياء المحمودة وهي من أخص طباعه التي تتبدى في سائر شعره :

"ولو رمت مارام امرؤ بخيالة — لصبحني قسط من المال غامر  
ولكن أبت نفسي للكريمة سوءة تعاب بها ، والدهر فيه المعابر<sup>(٩٣)</sup>  
وهذا يذكرنا بقول البحتري :-

---

(٩٢) شبه أفلاطون النفس البشرية بالعربة التي يجرها جوادان (الشهوة والغضب) وأما الحوزى الذي يقودها فهو العقل . وقد عرض هذا التقسيم الثلاثي في محاوره "فايدروس" - فإذا انتصر العقل اتزنت النفس .. وترد تراوت هذه الأسطورة الأفلاطونية إلى أصلها المصري القديم ..  
قارن : أفلاطون : فايدروس ، وإيضاً : Traut : op . cit . , S. 145

(٩٣) هذه من ألمع قصائد البهارودي التي قالها عقب لنفى ، وقد زاره طيف ابنته سميرة ، فإذا به يتذكرها هي وأخواتها ويرثى لهن ، ثم يعزى نفسه ويفخر بمناقبه معرضاً بالخديو توفيق والخونة ، ويعتصم بالصبر منتظراً الفرج حاضاً على الحذر من بريق الدنيا في حكمة بالغة . ديوان البهارودي : ح ٢ :

## صنعت نفسى عما يندس نفسى وترفعت عن جدى كل حبس

إن **قالبارودى** وهو فى غاية بأسه وانسحابه يأبى إلا أن يبرز إباءه ، فيتحدث بضمير المتكلم : لا أبالى - ليس يخفى على - فسمعى - أتغابى - ، ويستخدم الأمر المجازى : فليقل حاسدى بمعنى استواء النقيضين - ليدلل على تفاهة ما يقوله الحساد وعلو همة الشاعر الذى يبدو وقد أصم أذنيه عن الخنا والقول الفاحش . ويعزز وصفه نفسه بالإباء إثباته لها صفة الحزم ، فهو حازم لأنه يتصنع الغباء ولا يدعى الذكاء - على ما فى هذا من حسن إدراك لطبائع الناس وأمور الحياة - كما جاء التعبير عن ذلك بالمقابلة بين عدم الخفاء والتغابى ، والمزاوجة بين الحزم والتغابى أيضاً ، وقد تبدو هذه ألعاباً لفظية - لكنها ليست فى الحقيقة إلا إبداعاً فى التعبير عن العلاقات النفسية والمدرجات العقلية العميقة التى تجعل من الأبيات عملاً فنياً ذا قيمة . ويحضرنا هنا ما قاله برونر عن الأدب المصرى القديم إنه لم يحفل بالمحسنات اللفظية إلا لحسن أداء المعانى<sup>(٩٤)</sup> . وكذلك جاء نسج **البارودى** على نفس المنوال ، فأبدع فى معانيه . ولا يخفى ما فى السياق من روح الحذر التى كانت طبعاً راسخاً فى نفس الشاعر - لا سيما وقد عرفنا فى ترجمته أن أجداده عانوا الغدر من الخصوم ، وأن الشاعر قد نشأ مدركاً لتاريخهم المأساوى<sup>(٩٥)</sup> . ولا شك أن هذا ترك أثره فى نفسه ، فهو لا ينفك يوصى بالحذر والتجاهل والتغافل :

\* فلعلما يفضى إلى آرابه فى الدهر إلا العالم المتجاهل  
\* فلربما انقلب الصديق معادياً ولربما رجع العدو صديقاً

وإذا كان الحذر لا يغنى من القدر ، فكأنى بالشاعر يعزى نفسه فى البيتين الأخيرين ، فيلتمس لها العذر فى الوقوع فى الهناة قبل المشيب ، وإذا به يكاد يطرئ

---

(٩٤) من المحسنات ما هو معنوى بطبعه كالذهب الكلامى ، وما تعلق منها باللفظ والعبارة فهو عائد على المعنى أيضاً . ولا شك أن المقارنة بين النصوص المصرية القديمة والعربية (من العصر العباسى وما تلاه) ستكون مفيدة جداً . عن المحسنات البديعية راجع : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٢٥-٢٩ إذ يتناول الترصيع والسجع ودورهما فى الشعر . وقلرن : العسكرى ، اصناعتان ، ص ٢٩١ وما بعدها - والجزء الرابع فى الإيضاح للقرئوى ، الجبلاوى : المختار من العمدة ، ص ٧٠-٩٦ .

(٩٥) راجع : على الحديدى : **البارودى** ، ص ٢٨-٤٠ حيث يعرض لنسب **البارودى** وأجداده وبطولاتهم وكيف تعرضوا للقتل فى عهد محمد على .

المشيب فيقرنه بالحزم ويتخذة دليلاً للحق والصواب . فهل يناقض الشاعر ذاته - كما يذهب بعض النقاد في تحليلهم لبعض أشعاره <sup>(٩٦)</sup>؟ صحيح أن القصيدة تبدأ بالتحسر على فقد الشباب ومقدم المشيب ، ولكن الشاعر آنذاك كان يتكلم بلسان الحال الراهنة - أو قل إن نفسه الحيوية هي المتكلمة - أما هنا فالمتكلم بلا ريب نفسه العاقلة التي سرعان ما تمتلك الزمام ، فالرد على السؤال السابق يكون بالنفى . فالشاعر يعبر عن حالين ، ويصف شعورين ، وحتى المفكر الفيلسوف يعن له في بعض الأحيان - بل أكثرها - أن يرى الشيء ذاته من وجهتين متباينتين ، فلا نقول إنه متناقض ، بل إن التناقض قائم في طبيعة الشيء ذاته ، وإدراك التناقض يعدّ فضيلة تحسب للمفكر كما تحسب للشاعر سواء بسواء . وجرباً على أسلوب التذييل : تذييل الأبيات بحكمة سائرة فقد اختص البارودي خاتمة القصيدة باثنين منها : فالحزم إلف التغابى ، وانتهاء العمران بدء الخراب ، وبالتنزيل الثاني يبدو وكأنه كاتب درامي مبدع إذ يضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة الأزلية فيستخدم الألفاظ المتضادة وكأنه يؤكد أن الحياة ليست إلا نسيجاً من الأضداد ، وهو يختتم قصيدته بالثناء ، ويختص من بين من يرثيهم نفسه التي كابدت وعانت ، وإذا به يحل أمر هذه المعاناة ويهون من شأنها بحكمته الشهيرة إن كل شيء إلى زوال <sup>(٩٧)</sup>.

---

(٩٦) يقول هيكل في تقديمه الديوان : ولعلك لا تعثر في شعر البارودي على فلسفة ظاهرة .. وقد تراه متناقضاً في القصيدة الواحدة : زاهداً في أولها مسلماً أمره للمقابر ، ثائراً في آخرها مائلاً ماضغيه فخراً بنسبه وفعاله وشجاعته وشعره .. الديوان : ج ١ : ٢١ .

(٩٧) سنشير لاحقاً إلى وجه الشبه بين التعاليم وشعر البارودي فيما يتعلق بخلق الحذر وتوخي الحيلة تجاه الآخرين - إذ يحض الحكيم المصري ابنه على التروى وعدم الاندفاع (ما نفضل تسميته بالصمت الدبلوماسي) - ففي تلك النصائح مبادئ الدبلوماسية التي أراد الأب تنشئة ابنه عليها . وجو التشاؤم في ختام قصيدة البارودي ينقلنا إلى برية اليأس من الحياة القديمة وفلسفة المعري وشوبنهاور الفيلسوف الألماني .

## ٢٤ البنية الدرامية للقصيدة :

من الجور أن يقول بعض النقاد إن القصيدة الغنائية (الذاتية) كانت هي القاسم المشترك الأعظم في الشعر العربي ، فهم بذلك قد حكموا عليه بأنه دون الشعر الدرامي (المسرح الدرامي اليوناني) والشعر الملحمي <sup>(١٨)</sup>. وقبل أن نبين الأبعاد الدرامية في قصيدة البارودي هذه يجب علينا أن نقد الدعوى السابقة .

فالشعر العربي لم ينشأ في فراغ تاريخي - بل هو حلقة من حلقات الشعر الإنساني ، ومن جهة أخرى فإنه ليس شعر العرب وحدهم وإن كان عربى اللسان ، فقد أسهم في نهضته شعراء فرس مثل بشار وأبى نواس ويونان كابن الرومي ... وحتى البارودي - رغم عروبه الأصيلة فهو تركي الأصل ، وجمع في ثقافته بين مؤثرات تركية وفارسية ومصرية ... ونحن لا نضع هذه الصفات باعتبارها دليلاً على تناقض القوميات - بل تكامل الثقافات ووحدة الحضارة الإنسانية . وطبيعى أن يتأثر الشعر العربى بهذه الروافد الثقافية العالمية فيأخذ من كل منها بطرف ويصهرها في بوتقته . إذن قد تظهر السمة الغنائية بشكل أو آخر ، ولكنها لا تنفى عن الشعر العربى نفسه الملحمى وطابعه الدرامى فى بعض الأحيان .

**قصيدة البارودي : القصيدة - كما حللناها - تعرض لنا أطواراً مختلفة بل متناقضة في حياة الشاعر ، فهو يبدأ في مستهلها مؤتسماً بأيام الشباب وإن ولت - محاولاً أن يعيش على ما تبقى له من ذكرياتها ثم يلتاع لفراق الصحاب ، وإذا به في نهاية القصيدة لا يأنس إلا بالوحدة ، ولا يلتمس البعد إلا عن الناس ! وكما قلنا من قبل فاشاعر هنالا يناقض نفسه - وإن كان ثمة تناقض جوهري في طبيعة الأشياء وفي الطبيعة البشرية ، وكل ما فعله هو أنه عبر عن ذلك التناقض ، وهذا جوهر التراجيديا**

---

(١٨) شاع هذا الحكم في كتابات النقاد المحدثين . قلن مثلاً مندور : الأدب ومذاهبه ، ص ٢٤-٢٥ ، ٣٣-

٣٤ حيث يقطع بأن العرب لم يعرفوا سوى الشعر الغنائى ! أما الملاحم والتمثيل (يعنى الدراما) فعرفها

اليونان - وذلك دون إشارة من النقاد إلى دور المصريين في نشأة تلك الفنون .

أما الناقد مصطفى الشورى فقد سلك اتجاهًا مغايرًا في كتابة "الشعر الجاهلى : تفسير أسطورى" إذ يرد فيه رموز الشعر الجاهلى وتعبيراته إلى أصول أسطورية في الجزيرة العربية .



(المأساة) كما عرفها أرسطو وكما نفهمها الآن<sup>(١١)</sup> . وعلى هذا النحو ف شخصية الشاعر شخصية نامية بالتعبير الدرامي : إذ تتحول من الحال إلى نقيضها - وإذا بالشاعر يبدع في تسويغ هذا التغير ، فيفيض في وصف شعوره ، ويزاوج بين نسق الزمان والمكان ، والشباب والمشيب ، ورثاء الصحب ورثاء الذات ، وإذا بأبياته الحكيمة تبدو كواسطة العقد بين تلك الدور المنظومة .

وثمة تناقض آخر بين اللذة والشباب - اللذين انصرم عهدهما -- والمشيب الذي أقبل والموت الذي أوشك أن يحل . وهناك صراع بين الأيام وحوادثها وبين الإنسان ، وهو يذكرنا بالصراع الأبدى بين القدر والإنسان في الدراما اليونانية ، وقد رددناه إلى أصله في الأسطورة المصرية كما أوضحنا .

وثمة صراع خفي نوعاً ما بين العقل والعلم والحكمة من جهة والحسد والغيبة والجهالة من جهة أخرى ، وهو تقريباً آخر ما يتناوله الشاعر في القصيدة قبل الموت . إنه حقاً صراع الحزم والطيش والتروى والنزق .

ولقد أبدع الشاعر في وصف ذلك جميعه محدثاً ما يسميه النقاد تيار الشعور ، فهو مندمج في نكرياته منهمك في تعبيراته التي تدرك آفاق الرومانسية بحيث يحملنا على مشاركته مشاركة وجدانية عميقة .

---

(١١) اعتبر أرسطو أن الشعر محاكاة للخير (التراجيديا) أو الشر (الكوميديا) ، ومن أهم مراحل التراجيديا الانقلاب الناجم عن التعرف - فيحدث التغير من السعادة إلى الشقاء - والتراجيديا عنده أرقى إذ تعرفنا على الطبيعة البشرية وتحدث لنا التطهير من طريق مشاركة البطل التراجيدي .. أرسطو : فن الشعر .



خاف ضيع العلوم لما أُنشئ — بينات دلت على الطوفان  
 فبناه من الصخور اللواتى — جلبتها القيون من أسـوان  
 بقيت بعد ساكنيها فكـتـت — أثراً ناطقاً بغير لسـان  
 سوف تغنى هذه الطلول ويـمحى — نكر هرميس من سجل الزمان<sup>(١٠١)</sup>

فهرميس (تحت) إله المعرفة أراد أن ينقذ معرفة البشرية من الطوفان فجمعها في الهرم الذى سمي باسمه . وهذا التصور الأسطوري الشعبى لا يخفى عظمة الأهرام وبنائها فهي باقية ناطقة في إطار اللانهاى والمحدود ، إذ أنها أيضاً ستبقى ، واسم بانيتها الأسطوري سيمحى ... فثمة صراع أبدي بين البقاء للظاهري في هذا العالم والبقاء الخالد (الذى لا يتحقق إلا بزوال عالم الظواهر هذه) . هذه النظرة الوجودية - التى تعبر عن مدى إحساس الشاعر بالفناء وقلقه إزاء ما يقوم وراء الظواهر - ميزت سرنديبيته التى عالجناها توا ، وتكاد تتردد في كل قصائده<sup>(١٠٢)</sup> .

فكم ألم في الدهر بالـت وأعـصر — خلت وهما أعجوبة العين والفكر

متحدثاً عن أهرام الجيزة ، إذ تلوح عليهما آثار العقول ، وفيهما أساطير (كتابات هيروغليفية) ورموز تجمع أسرار الخلاق ... وأسرار وعلوم تميزهما عن أيوان كسرى وصرح بابل ... ! وكأن الفناء للضروري الذى يقول إليه كل شيء في الدنيا هو القاعدة التى لا يستثنى منها سوى المعقولات وكل ما له صلة بالعقل والعلم كالأهرام وعلوم القدماء<sup>(١٠٣)</sup> .

(١٠١) ديوان الهارومي ، ج ٢ ، ص ١٠٧-١١٤ . والتصيدة في الزهد والتبصر في أحوال الأمم السابقة ، وفيها تنبيه للغافل ودعوة إلى الاعتبار بخداع الدنيا وغدر الزمان .

(١٠٢) تردت هذه الأسطورة الشعبية عن الأهرام على ألسنة العامة . والمعروف أن الشكل الهرمى يحكى أشعة الشمس ، وتشير قمته إلى أسطورة خلق الإله رع - إله الشمس - للعالم من المحيط الأزل .

وأما عن صراع الموت والحياة في شعر الهارومي فجدير بمقارنته بالأدب الوجودى (سارتر والبير كاميه...) من حيث ارتباطه بالقلق واليأس لدى الإنسان . ولعل القلق يعد محور فلسفة هيدجر (ولد ١٨٨٩م) وكيركجورد ونيشه وبرد ياتيف - على خلاف بين هؤلاء جميعاً في رؤيتهم للعالم - لكنهم يتفقون على حرية الإنسان التى تترتب عليها المسؤولية . ومن أشهر مؤلفاتهم : الوجود والزمان لهيدجر ، والوجود والعدم لسارتر .

(١٠٣) يعد موقف الهارومي التأملى هذا امتداداً لرؤية بتاح حنب - والحكماء المصريين من بعده مثل كلجمنى وأنى وأمنموبى .

تلوح لآثار العقول عليهما      أساطير لا تنفك تتلى إلى الحشـر  
رموز لو استطلعت مكنون سرها      لأبصرت مجموع الخلاق في سطر  
فما من بناء كان أو هو ككنـ      بدقيهما عند التأمل والخبـر  
يقصر حسناً عنهما صرح بابل      ويعترف الإيوان بالعجز والبهـر  
فلو أن هاروت لتحنى مرصديهما      لألقى مقاليد الكهانة والسحـر

ثمة دفقة شعرية تشتمل للقصيدة وأبياتها التي تنصهر في وحدة موضوعية فريدة، حيث تفضى كل لمحة إلى أختها : فمن أعجوبة إلى أساطير إلى رموز إلى بناء إلى صرح بابل والإيوان إلى هاروت وسحره ... بلى. إنه الإطار المسلسل الذي تفضى فيه كل لمحة - فكرة أو صورة أو نادرة ... إلى أختها في سلسلة من الحلقات المحكمة .. إنه إذن أسلوب الرواية المصرية القديمة ( للرواية المسلسلة : مجموعة روايات على لسان الأمير فالملاح فالثعبان ... إلخ كما في قصة الملاح الغريق ) وهو الأسلوب ذاته الذي ورثته ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ، وهما من أمهات الألب عندنا . ولا بد أن شاعرنا ألف هذه الحكايات منذ نعومة أظفاره<sup>(١٠٤)</sup>. ولعل عدم مراعاة هذه الملاحظة دفع ببعض النقاد إلى أن يتهم البارودي جوراً بعدم ظهور الوحدة الموضوعية في شعره . والواقع أن هذا الأسلوب للمسلسل عاد على قصائد البارودي بالقوة والتماسك .

أضف لهذا أسلوب الوعظ - الموائى حرفياً لأسلوب التعاليم عند بتاح حتب - فبعد السؤال الذي طرحه الشاعر في مستهل القصيدة إذا به يجيب عنه في كل أبياتها ، فهو صاحب المنبر ، وملقى الموعظة ، فإذا به يستجلى نواحي الإعجاز في هندسة القدماء وعمارته بل حكمتهم ودينهم وعلمهم - كما أنه الداعية للارتشاف من تلك الحكمة :

فقم نعرف خمر النهى من نلتها      ونجنى بأيدي الجد ريحانة العز  
فقم علوم لم تفتق كما مهـ      وثم رموز وحيها غامض السر

لاحظ - أهم ما تلاحظ - الأناة التي يعرض بها الشاعر موضوعه ، والاستقاضة في استجلاء جوانبه ، واستيفاء جزئياته .. أليس هذا هو بعينه أسلوب

(١٠٤) راجع باب خصائص الألب المصري .



التعاليم والأسطورة المصرية القديمة - بل جوهرها ؟ أسطورة أوزير مثلا تستجلى جوانب النفس البشرية : الحب والحق والخير والشر والوفاء والغدر .. وتوجد هوية كونية بين أوزير والقمر ، وبينه وبين النيل ، وبين القطر المصري كله إذ وزعت جثته عليه أشلاء ، والبارودي يبدع معمار قصيدته وفق معمار الأسطورة فيستجمع مفردات العلوم والكهانة والسحر والمعرفة والإبداع والبحر والأسرار والأساطير (يعنى الكتابة الهيروغليفية) - فى البناء ويصنع من كل هذه وحدة واحدة .

ويبدو أن بعض النقاد ظنوا بالشاعر فتوراً فى عاطفته أو نبوة فى وصفه فانتقدوا شعره فى الوصف على غير بينة . غير أن الظاهر فى وصف البارودي خلوه من الحدة التعبيرية التى تميز شعر المتبنى مثلاً ، فتبدو كالتنوء الجبلى . ثمة إذن اختلاف واضح فى بنية القصيدة بين الشاعرين . ومرد هذا إلى الروح المصري الذى اكتسب سلاسة النيل وجريانه وانبساط واديه ووضوح معالمه بإزاء الصحراء المنبسطة الخالية على مرمى البصر من القمم العالية .

والبارودي إلى جوار إشادته بالعلم يبدو متواضعاً إذ يحض على الاعتراف منه - كما بان لنا ، وكما يبين فى قوله :

أَقَمْتُ بِهَا شَهْرًا فَأَدْرَكْتُ كُلَّ مَا	تَمَنَيْتُهُ مِنْ نِعْمَةِ الدَّهْرِ فِي شَهْرِ
نَرُوحُ وَنَعْدُو كُلَّ يَوْمٍ لَنَجْتَنِي	أَزَاهِيرِ عِلْمٍ لَا تَجْفُ مَعَ الزَّهْرِ

ومرمى التواضع المعرفى الذى رمى إليه البارودي يقع قريباً من مرمى الحكيم بتام حتب حين يقول لابنه : " لا تكونن متكبراً بسبب معرفتك ، ولا تكونن منتفخ الأوداج لأنك رجل عالم ، فتشاور مع الجاهل والعاقل ، لأن العلم لا نهاية له ، ولا يوجد عالم مسيطر تماماً على الفن الذى هو بصده (١٠٥) .

وروح الواعظ المتواضع تشتمل البارودي وهو ينصح ولى عهد بريطانيا الذى زاره فى المنفى ، وكأنى به بتام حتب يعظ ابنه :

"فَيَا بَنُ أَبِى وَالنَّاسُ أَبْنَاءُ وَاحِدٍ تَقَلَّدَ وَصَاتِي فَهِيَ لَوْلُؤَةُ الْفَكْرِ

(١٠٥) راجع متن التعاليم فى المراجع التى أسلفنا ذكرها .

إذا شئت أن تحيا سعيداً فلا تكن      لدوداً ولا تدفع يد اللين بالقسر  
ولا تحتقر ذا فاقة فلربمما      لقيت به شهماً يبر على المثرى  
فرب فقير يملأ القلب حكماً      ورب غنى لا يريش ولا يبرى  
وكن وسطاً لا مشرباً إلى السها      ولا قاتعاً يبغى التزلف بالصغر  
فأحمد أخلاق الفتى ما تكافلت      بمنزلة بين التواضع والكبر<sup>(١٠٦)</sup>

وفى فقرة أخرى يستكمل الحكيم وعظه لابنه : "إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضع فطيك أن تتجاهل وضاعته السابقة واحترمه حسب ما وصل إليه ، لأن الثمرة لا تأتي عفواً ، ولا تعين قط كلمات حمقاء خرجت من غورك فى ساعة غضب . التزم الصمت فإن هذا أحسن من أن تهازل (تفتف) . وتكلم فقط إذا كنت تعلم أنك ستحل العضلات . إن الذى يتكلم فى المحفل لمفتن (يعنى فى الكلام ) ، وصناعة الكلام أصعب من أى حرفة أخرى " <sup>(١٠٧)</sup> ... إنه يقدم كذلك نقداً أدبياً فضلاً عن الموعظة !

نصوص النثر والشعر هنا تتقارب حتى تكاد تتطابق حول موضوع ما ، فإذا بها تأخذ طريقاً آخر حسب السياق والأحوال فبقام حطب بصدد توريث ابنه منصب الوزارة- إذ أن له الفرعون " جد كارع إيسيسى" بهذا ، لذلك غلف حديثه الحذر الدبلوماسى والغرض العملى . أما حكمة البارودي التى لم تلتزم تلك الهدف فانفتح أمامها الأفق : أفق النقد .

وكما ألفنا روح الكبرياء ولمسناها فى تلك السرنديبية - ها هو يتجلى فى نمه الجهالة وتعنيفه لصوص الآثار :

وما ساعنى إلا صنيع معاشر      ألحوا عليها بالخيانة والفـدر  
أبادوا بها شمل العلوم ، وشوهوا      محاسن كانت زينة البر والبحر  
فكم سملوا عيناً بها تبصر العلا      وشلوا يداً كانت بهارينة النصر !  
تمنوا لقاط الدر جهلاً ، وما دروا      بأن حصاها لا يقوم بالـدر

<sup>(١٠٦)</sup> ديوان البارودي ، جـ ٢ ، ص ١٢-١٧ . والقصيدة تبدأ بالغزل والنسيب ، ثم ينتقل الشاعر إلى الفخر والنصح والإرشاد . وهى لهذا موازية فى دلالاتها لمتن تعليم بتاح حطب .

<sup>(١٠٧)</sup> راجع متن تعليم بتاح حطب .

وفلوا لجمع التبر صم صخورها وأيسر ما قلوه أغلى من التبر  
ولكنهم خابوا فلم يصلوا إلى مناهم ولا أبقوا عليها من الخسر  
فتبا لهم من معشر نزع بهم إلى الشر أخلاق نبين على غمر  
لأيا قبح الله الجهالة إنها نضر على الدنيا من السوس في البذر !

شخصية الشاعر الفنية جلية : عناية تامة باللفظ وحسن تقسيم العبارة ، ومراعاة  
النظير - كما في البيتين الثاني والثالث - وأسلوب القصر في البيت الأول ، والعبارة  
موحية ، والأفعال ماضية معبرة عن الخيانة والغدر : ألحوا - أبادوا - سملوا - شلوا -  
فلوا - والتناقض جلي بين تمنوا وخابوا . والسخرية حادة وإن تكن خافية ، فلا  
للصوص نالوا مناهم ، ولا هم حفظوا الآثار لعظيمة .

والدعاء عليهم من ثم حالّ بهم وحلّ عليهم ، وتقبيح الجهالة إنن واجب . كل  
هذا جلي في العبارة ، يكاد يخفى روح العلم والحضارة واعتزاز الشاعر بها وكبرياءه  
المستمدة منها ، وكرمه الشديد للجهالة والجهلاء .

هذا حقاً روح الشرف والعزة التي امتاز بها البارودي ونطق بها شعره ، فعبر  
عن ذاته خير تعبير ، وإذا بنا أمام أمير أطلق الشيخ المرصفي على شعره شعر  
الأمراء .

### ☞ الأهرام وتوارد الخواطر :

والبارودي في شعر الثورة لا ينفك متعلقاً بآثار مصر وحضارتها العظيمة  
الغابرة ، فإذا به حين يعنف قومه لاستكانتهم ويحضهم على التيقظ يسارع لاستلهم  
ذكرى تلك الحضارة :

فمالكم لاتعاف الضيم أنفسكم ؟	ولا تزول غواشيكم من الكسل ؟
وتلك مصر ... التي أفنى الجلا بها	لفيف أسلافكم في الأعصر الأول
قوم أقرؤا عماد الحق وامتلكوا	أزمة الخلق من حاف ومنتعل

وهنا الإشادة بالخلال النفسية : الجلاء - والحق والعدل والعزة ... والشاعر يرمى حيث يرمى بتاح حيث فى وصلياه : " أقم العدل وعامل الجميع بالعدالة " (١٠٨) وأما استفهامه فيفيض بالتأنيب والزجر ، وبنية العبارة سلسلة من مصر والجلاد والقوم : مصر عظيمة إذ يشار إليها من بعيد - و عريقة أيضاً - والجلاد مشخص فى استعارة قوية ، وضمير المخاطب الجمع فى البيتين الأولين : أنفسكم - غواشيكم - أسلافكم- يربط بين هوان الحاضر وعزة الأسلاف - الذين جمعوا العدل والحكم - فى استعارة مليئة بالحركة تجمع البدو والحضر والبدائيين والمتقدمين .

أما فى معرض الرثاء : رثاء الزوجة فرموز الحضارة المصرية لا تبارح مخيلة الشاعر أيضاً :

واعكف على الهرمين واسأل عنهما	بلهيب فهو خطيب ذاك الوادى
تنبئك السنة الصموت بما جرى	فى الدهر من عدم ومن إيجاد
أمم خلت فاستعجمت أخبارها	حتى غدت مجهولة الإسناد! (١٠٩)

فالشاعر فى حوار الذاتى يلتمس من نفسه أن تعكف - أى تتقطع لتأمل الأهرام وتسال أبا الهول (بلهيب) ، فهذه ذات السنة تتحدث بصمتها ، وهذا خطيب الوادى . إنه تلاعب بالألفاظ - ظاهرياً وحسب - وفى الباطن توظيف للألفاظ فى سياق محكم وبنية تشع بالدلالة: فالأهرام وجارسيها أبو الهول ليست وحسب رموز الخلود بل الناطقة باسمه

(١٠٨) سليم حسن : الألب المصرى ، ١ : ١٩٤ . وقارن : ديوان البارودى : ٣ : ٥-٣٧ ، والقصيدة تبدأ بالغزل ويتجه الشاعر بعد ذلك للنصح وهجاء خصومه السياسيين ، ومكافحة الفساد ، وإذا به يفخر بحضرة للقضاء ، وخلال مؤهلاته للقيادة فضلاً عما يهدف إليه من تحميس الأبناء وتشجيعهم على مخالطة الأسلاف . ويرجح الأستاذ شفيق معروف أن القصيدة ترجع إلى عام ١٨٧٩م - أى آخر عهد إسماعيل - وأن البارودى قالها انتقاداً للخديو إسماعيل . بيد أن هيكل - فى تقديمه للديوان - يذهب إلى أنها قبلت فى زم الخديو توفيق - الذى بدأ حكمه مؤيداً للشورى والإصلاح ثم قلب لهما ظهر المجن .

(١٠٩) ديوان البارودى - ج ١ ، ص ٢٣٧-٢٤٨ .

والقصيدة فى سبعة وستين بيتاً من عيون الشعر العربى فى رثاء زوجته عذيلة يكن التى تزوجها عام ١٨٦٧م وتوفيت بالقاهرة سنة ١٨٨٣ عن سبعة وثلاثين عاماً ، وأنجبت للشاعر ابناً ولحداً وأربع بنات . فالقصيدة من السردييات اللامعة ، ويعتبرها شارحا للديوان : الأستاذان على الجارم وشفيق معروف من الروائع والبدائع الطارئة على فنون الشعر العربى ، إذ كان رثاء الزوجات غير مألوف فيه .



## ٢٠ ثانياً : البارودي وقصيدته عن مصر :

لدى عودة البارودي إلى وطنه من المنفى في الثاني عشر في سبتمبر عام ١٨٩٩ م نظم هذه القصيدة ، وهي تجمع إلى المقامة الغزلية حبا للوطن وفخراً بالذات وتعريضاً بالخصوم . وفي القصيدة فضلاً عن النفس الملحمي أسلوب رمزي - إذ يتغزل الشاعر بمحبوبته التي ترمز إلى وطنه - وأخيلة وتعبيرات مصرية - وإن شاعت في الشعر العربي .

في مطلع القصيدة نلاحظ إشارة الشاعر للسحر : سحر العيون وارتباطه بالعقل والقلب :

لِبَابِلَ رَأَى الْعَيْنُ أَمْ هَذِهِ مَصْرُ ؟	فَبَتَى أَرَى فِيهَا عَيُوناً هِيَ السَّحَرُ
نَوَاعِسَ أَيْقَظْنَ الْهَوَى بِلَوَاحِظٍ	تَكُنْ لَهَا بِالْفَتَكَةِ الْبَيْضُ وَالسَّمَرُ
فَلَيْسَ لِعَقْلِ دُونَ سُلْطَانِهَا حَمَى	وَلَا لِفَوَادٍ دُونَ غَشِيَاتِهَا سِتْرُ
فَإِنْ يَكُ مُوسَى أَبْطَلَ السَّحَرَ مَرَّةً	فَذَلِكَ عَصْرُ الْمَعْجَزَاتِ وَذَا عَصْرُ
فَأَيُّ فَوَادٍ لَا يَنْوِبُ صَبَابَةً	وَمَزْنَةُ عَيْنٍ لَا يَصُوبُ لَهَا قَطْرُ ؟

والعين باب النفس عند ابن حزم ، وكانت العيون مادة هامة في الشعر العربي<sup>(١١٠)</sup>، وهي قبل هذا كان لها دور كبير في الأسطورة : عين حور التي ترمز لفداء أبيه أوزير ، وكانت الشمس والقمر عيني السماء ( حور ) - وحور تعني الوجه في ما تعني - أي أن السماء وجه له عيان : الشمس والقمر ، وثمة عين ثالثة ( حتحور ) ... إلخ<sup>(١١١)</sup>. والعين اتخذت تميمة للوقاية من الشر والحسد ومن هنا ارتباطها

(١١٠) على شلش : من مقعد الناقد ، ص ٣٠-٣١ ويضيف أن العيون مادة هامة في الشعر العربي .  
وعن قصيدة البارودي الرائية راجع : ديوان البارودي : ٢ : ١٤٤-١٤٩ والقصيدة قيلت بعد اغتراب دام سبعة عشر عاماً ، وهي بمثابة أنشودة العودة - ومن أغراضها : الغزل والنسيب ، وهو في حقيقته تغزل بالوطن ، ثم للفخر ببعض مناقب الشاعر ومقدراته البيانية ، وفيها تعريض بأعدائه : أعداء الوطن ... ص ١٤٤ .

(١١١) عن أسطورة عين الشمس : راجع :

بروتر : الأدب المصري ، ص ١٦٦ .

إيزابيل فرانكو : معجم الأساطير المصرية ، ص ٢٢٦ .

سليم حسن ، الأدب المصري =

بالسحر والبطش والفتك : تفتك بالعقل والقلب معاً - كما تصور أبيات البارودي -  
وسحرها يتأبى على العلاج . ويدهشنا علاقة العين هنا بالفؤاد ( اللب : وهو له ماله من  
أهمية في نظرية النفس عند القدماء). ويستثير إعجابنا كذلك حسن تقسيم العبارة -  
وأظهره في البيتين الثالث والخامس والمطابقة في البيتين الثاني والرابع مثلاً ، ولا نرى  
في هذه البراعة الأسلوبية إلا امتداداً للبلاغة المصرية القديمة . وإذا كان النقد التقليدي  
لا زال يرى في شعر البارودي أنه مجرد إحياء للشعر العربي ، فإننا يجب أن نعيد  
النظر في علاقة الشعر العربي بالبلاغة المصرية القديمة . فها هي أغاني الغزل  
المصرية في برديتي تورين وتشسترييتي وأوستركا متحف القاهرة والمتحف  
البريطاني <sup>(١١٢)</sup>...إنها مليئة بالأخيلة التي نجدها في القصائد العربية : " فإذا قبلتها  
وفتحت شفتيها أحس بأنى قد انتشيت دون أن أتذوق الجعة " - " وتسكر من صهباء  
ريقتها الخمر " : أى العبارتين للبارودي وأياها للشاعر القديم المجهول ؟ وأى عبارة قالها  
امرؤ القيس : " فإذا عانقتها وفتحت لى ذراعها أحس كأنها مثل شخص من بلاد بونت  
(مضخ) بالعطر " أم هذه :

" وتضحى فتيت المسك فوق فراشها      نئوم الضحى لم تستطع عن تفضل <sup>(١١٣)</sup>

بل لنسأل أنفسنا أين عبارة جوته في العبارتين التاليتين : أتى بمنديل من صدر  
حبيبتي ، أو رباطاً مس ساقها <sup>(١١٤)</sup> ، أم " ليبتى كنت غاسل ثيابها ... لأغسل العطر

= وعن الإله حور قرن مثلاً : ج. بوزنر : معجم الحضارة المصرية القديمة ، ص ١٤١ .

<sup>(١١٢)</sup> قرن : تاريخ الحضارة المصرية القديمة ، ١ : ٤٢٦ - ٤٣٠ .

Kischkewitz, Liebesagen, S. 7

<sup>(١١٣)</sup> اعتبر النقاد القدامى أن امرأ القيس كان جيد الشعر وحشى الكلام مصيباً في تشبيهاته ... وهذه أولويات

جعلتهم يرفعون مقامه بين الشعراء .. راجع : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٩-٢٠ .

وإن انتقده قدامة بن جعفر في عتابه على فاطمة حين ناداها :

فاطم مهلاً بعض هذا التلال      وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجملى

أغرك منى أن حبك قاتلى      وأنتك مهما تأمرى القلب يفعل ؟

فماذا يغرها إذن إن لم يغرها كل هذا ؟ .. قدامة : نقد الشعر ، ص ٨ .. وقد وقع قدامة على معيار هام لنقد

الشعر حين قال إن الشعر ليس الصدق - بل هو إعادة المعنى في الوقت الحاضر (ص ١٦) ولعله يرمى

الى أن الشاعر لا يعبر عن حقائق منطقية بالضرورة بقدر ما يصف حالاً راهنة .

قرن كذلك : الزوزنى : شرح المعانيق للمبع ، شوقي ، ص ١٥-١٧ .

الذى فيه ! وتأمل ماشئت فى عبارات الغزل العربية - ألا تجدها منسجمة مع قول الفتى: " الحبيبة مثل حقل (تملؤه) أزهار السوسن (اللوتس) ، وصدرها مثل تفاح الحب ... إن حاجبها فخ لصيد الطيور مصنوع من خشب ال(مرو) وأنا البطة التى لوقعتها الدودة فى الفخ " (١١٥)؟ وأرجو أن تقارن كل تلك العبارات بمطلع قصيدة البارودى مرة أخرى لتعيد النظر فيما بينها من تشابه ، ولاحظ كذلك السوسن (الزنبق) فهو الزهرة الرمزية فى مصر القديمة - وأى نور لعبته فى الشعر العربى ؟! بل قارنها بالفصل الثانى من القصيدة الذى يقول فيه البارودى :

" بنفسى - وإن عزت على - ربيبة "	من العين فى أجفان مقلتها فتر
فتاة يرف البدر تحت قناعها	ويخطر فى أبرادها الغصن النضر
ترك جمان القطر فى لقحاته	مفجأة الأطراف قيل لها تغر
تدين لعينها سواحر بابل	وتسكر من صهباء ريقها الخمر

والتشبيهات هنا تكاد لا تخرج عن إطار العين : العين بمعنى البدر (القمر : عين السماء) وبمعنى الزهرة (زهرة الأقحوان) وعين الوجه ... وتعود المزاوجة بين العين والسحر للظهور منكرة بالعين ودورها السحرى فى الأسطورة المصرية . نقول هذا لنؤكد أن ثمة وجهة نظر أخرى فى شعر البارودى - وفى نقد الشعر عامة - تختلف عن الشائع والمعهود ، فليس كافياً ولا شافياً قول بعض النقاد فى غزليات البارودى إنها جاءت تكراراً لصور الغزل العربى المعهودة (١١٦)...

وفى قصيدة أخرى يؤكد البارودى أن العين باب القلب ، إذ تعكس مايدور فيه فيقول :

(١١٤) يرى فرويد أن هذا التعبير الأدبى يعبر عن النزعة الفيتيشية - إذ يتعلق الإنسان بالأشياء التى تذكره بمحبوبته ...

Freud, Drei Abhandlungen, S. 7

راجع :

(١١٥) راجع التعليق رقم (١٠٧) .

(١١٦) يرى عمر النسوقى أن البارودى مقلد فى نسيبه إذ يكرر العناصر التقليدية كتشبيه الوجه بالبدر والقدر بالبان والعجز بالكثير والنظرة بالسحر أو السهم ... إلخ . وينتقد طليعات البارودى انتقاداً لازعاً .. عمر

الانسوقى : البارودى ، ص ٢٨-٤٢ .

والحق أن هذا حكم عام لا يصمد لدى تحليل للتصانيد ، ولعلنا فتنناه ضمناً فى سياق بحثنا .

" إِنْ فِي الْعَيْنِ وَهِيَ جَزءٌ صَغِيرٌ      لدليلاً على خبايا الفؤاد "

ثم يلتفت الشاعر مخاطباً وطنه في أسلوب رمزي فينادي هذه الفتاة : فيا ربة الخدر ،  
ويخاطبها كأنها أمامه : رضيت من الدنيا بحبك . فنترك أن الشاعر إنما كان يتحدث  
عن وطنه منذ استهلال القصيدة ، وهنا أيضاً يتصاعد الإيقاع الدرامي كثيراً ، فحب  
الشاعر بلاده يكفيه ويغنيه عن كل شيء ، وينسيه أيام النفي ومتاعب الجلاء والكفاح ،  
والخفي في هذا السياق ماتشى به العبارات من نبيل وإياء وعزة وغنى نفس !.

فيا ربة الخدر الذي حال دونــــه	ضراغم حرب غلبها الأسل السمر
أما من وصال أستعيد بأنــــه	نضارة عيش كان أفسده الهجر
رضيت من الدنيا بحبك عالمــــاً	بأن جنوني في هواك هو الفخر
فلا تحسبي شوقي فكاهة مــــزح	فما هو إلا الجمر أو دونه الجمر
هوى كضمير الزند لو أن مدمــــى	تأخر عن سقياه لاحترق الصدر

وتواتى الشاعر الأخيذة الحربية التي تعوضه - وهو في نحو الستين من عمره -  
عن بطولاته زمن الشباب في حربى كريت والبلقان ، وتكمل لنا صورة البطل  
التراجيدى التى تتوزع على قصائده منذ وعى حتى عاد من منفاه ليعيش نحو أربع  
سنوات قبل أن يلقى ربه .

ويسلمه هذا الاعتزاز - المغلف بالغزل من جهة وتعزية الذات من جهة أخرى  
عما حل بالشاعر من مصاعب - إلى الجهر بفخره :

إذا ما أتيت الحى فارت بغيظــــها	قلوب رجال حشو آفاقها الغدر
يظنون بى شراً ولست بأهليــــه	وظن الفتى من غير بينة وزر
وماذا عليهم إن ترنم شاعــــر	بقافية لا عيب فيها ولا نكر
أفى الحق أن تبكى الحمائم شجوهــــا	ويبلى فلا يبكى على نفسه حر
وأى نكير فى هوى شب وقــــده	بقلب أخى شوق فباح به الشعر
فلا يبتدرنى بالملامة عــــذل	فإن الهوى فيه لمعتذر عــــذر
إذا لم يكن للحب فضل جلى النهــــى	لما نل حى للهوى وله قــــدر
وكيف أسوم القلب صبراً على الهوى	ولم يبق لى فى الحب قلب ولا صبر



لِيَهَنَ الهوى أنى خضعتُ لحكمه  
وإنى امرؤ تآبى لى الضيم صولة  
أبى على الحدثان لا يستفزنى  
إذا ضلتُ صال الموت من وكراته  
وإن كان لى فى غيره النهى والأمر  
مواقعها فى كل معترك حمى  
عظيم ولا يأوى إلى ساحتى الذعر  
وإن قلت أرخى من أعنته الشعر

وهنا تتجلى نفسية الشاعر واضحة ، فهو لم يزل مدركاً لتفرده وتميزه بين أقرانه، فإذا به يعرض بشائتيه ومبغضيه ممن ينفسون عليه مكانته فى الشعر خاصة ، ويزاوج بين الغزل بمحبوبته ( الوطن ) والفخر بذاته - كما كان دأبه فى قصائد أخرى كثيرة كذلك التى عارض بها معلقة عنترة . كما يزاوج أيضاً بين الفخر بفصاحته وشجاعته على نحو ما قاله :

أحييت أنفاسى القريض بمنطقى  
وصرعتُ فرسانَ العجاج بلهذى

لتنتهى القصيدة بنبرة الفخر المدوية التى أراد بها الشاعر أن يعزى نفسه عما تعرض له من نفي وظلم . والقصيدة ترسم لنا صورة بطل تراجيدى وفارس ملحى بلغ شأواً كبيراً فى الشجاعة ، وجمع إليها الفصاحة والنبيل . إننا بصدد بطل ملحى فعلاً ، ومن ثم جاز لنا أن نعتبر هذه القصيدة وأضرابها ذات طابع ملحى، وإن لم تتكون من آلاف الأبيات وإن تحدث الشاعر بلسان نفسه لا بلسان غيره<sup>(١١٧)</sup>، وهى إلى هذا تضرب بجذورها فى أعماق الأسطورة ، وتعيد صياغة الروح المصري معبرة عن مسيرته المتجددة عبر العصور .

<sup>(١١٧)</sup> من شروط الشعر الملحى عند أرسطو أن يصف البطولة فى الحروب فيتحدث الشاعر عن البطل - لا عن نفسه - أى أنه لا يتحدث بضمير المتكلم إلا فى أضيق الحدود - وذلك فى أسلوب مردي روائى ، والملحمة أجزاؤها كثيرة فى وقت واحد ، ويجب أن ترتبط بموضوع القصيدة ، التى تعبر عن المعقول ولو كان مستحيلاً - يعنى بتبريره وتسويغه - أفضل من أن تعبر عن الممكن غير المعقول .. ونحن بالطبع لا نقول إن البارودى شاعر للملاحم - ولكن فى شعره آثار من الملحمة - وإن كانت قصيدته "كشف الغمة" تقترب كثيراً من الملحمة . راجع :

أرسطو : فن الشعر ، ص ١٢٦-١٤٠ ، وقرن :

البارودى : كشف الغمة فى مدح سيد الأمة (تقديم د/ سعد ظلام) .

## ٣ ثالثاً: نماذج أخرى للمقارنة:

أوضحنا حتى الآن أثر الروح المصرية في شعر البارودي ، وضربنا لذلك بعض الأمثلة للمقارنة بين قصائده والتعاليم والأساطير المصرية القديمة . ولا نزعم أننا أحصينا كل أوجه الشبه بين هذه وتلك ، لكننا نعتقد أن ما قدمناه من أمثلة يعد كافياً لإعادة النظر في الشعر الحديث على أسس نقدية جديدة . وفيما يلي لمحات سريعة قد تزيد التصور الذي قدمناه وضوحاً :

### أ) الاسم وعلاقته بالشخصية :

ثمة حكمة شهيرة للبارودي هذا سياقها . حينما عاد الشاعر من منفاه شرع يعقد حلقاته الشعرية التي ارتادها تلاميذه ، وذات مرة أشار أحدهم إلى ما نكرته بعض الصحف عن محمود سامي البارودي ( باشا سابقاً ) ، فما كان من الشاعر إلا أن ارتجل قائلاً :

منحك ألقاب العلا ، فادعني باسمي فما تخفض الألقاب حراً ولا تسمى<sup>(١١٨)</sup>

وظاهر العبارة أن المناداة بالاسم تكريم كاف في حد ذاته . وهذا صحيح بيد أن الأسطورة تتيح لنا فهم هذا القول فهماً آخر - إذ يروى أن الإله ( رع ) - وله أسماء تقرب من المائة - لدغته حيه ذات مرة وكادت تؤدي بحياته ، فخفت إيزيس - ربة السحر - لنجدته - وحينما كان ترقيه همست في أذنه بأنها تريد أن تعرف اسمه الحقيقي فلما رفته باسمه الحقيقي - الذي لا يعلمه أحد غيره - عوفى وشفى .<sup>(١١٩)</sup>

---

<sup>(١١٨)</sup> ذهب العلامة شفيق معروف إلى أن البارودي نظم هذه القصيدة في الفترة بين عودته من المنفى وإعادة ألقابه إليه - التي كانت قد صودرت ، وفيها زهد واستخفاف بالرتب والألقاب ..

راجع : ديوان البارودي - ج ٣ ، ص ٤٤٩ ، وقارن :

على الخيدى: محمود سامي البارودي ، ص ٣٣١ وما بعدها .

<sup>(١١٩)</sup> اشتهرت هذه الأسطورة بحيلة إيزيس لأنها كانت وراء تكبير تلك المكيدة لرع ، راجع : تاريخ الحضارة المصرية : ١ : ٣٧٧-٣٧٨ . وعن الاسم (رن) وأهميته للمصريين راجع : معجم الأساطير ، ٣٠ - معجم الحضارة : ٣٢ - وكان الاسم أحد المكونات الرئيسية للإنسان ، وكان طمسه يعني فناء صاحبه ، وقد عني التدمير باختيار الأسماء الحسنة لأبنائهم غاييتنا نحن اليوم - وعمل هذا يتسق مع =

وقياساً على تلك الأسطورة فأنت حينما تتنادى شخصاً ما باسمه فإنك تكفل له الشفاء إذن من كل داء . والبارودي زاد على هذا المعنى فقال :

يقولون : محمود ، ويا ليت أنسى      كما زعموا - أوليت لى طالعا كاسمى

إنه إذن يعتبر نكر اسمه مجرداً أكثر من كاف - لو أن وصفه وحظه كانا مطابقين له<sup>(١٢٠)</sup> !

### ب : ابن الأيك وسنوحى :

قد ننسى أن سنوحى تحريف لـ (سا . نهت) أى ابن الجميزة أى شجرة الجميز - تلك التى كان ترمز لحتحور ربة الجمال والفن والموسيقى<sup>(١٢١)</sup> . وإذا فهمنا عبارة "ابن الأيك" التى كنى بها البارودي عن نفسه - فى ضوء هذا المعنى - فهو إذن ربيب ( ربة الشعر ) وهذا التعبير شائع على ألسنة النقاد ، واستخدمه العلامة هيكل فى تقديمه الديوان ، وفى تقديرنا أنه لم ينشأ إلا فى رحم الأسطورة القديمة . قال البارودي :

تكلّمت كالما ضين قبلى بما جرت      به عادة الإنسان أن يتكلما  
فلا يعتمدنى بالإساءة غافل      فلا بد ( لابن الأيك ) أن يترنما

والمعنى الظاهر أنه كالبلبل لا بد له أن يغرد ، وهو معنى مقبول أيضاً ، ولكن شتان بينه وبين تلك الدلالة الأسطورية ! وأما شعر البارودي فى الحنين فجدير بمقارنته بمقاطع الحنين فى قصة سنوحى - وهذا ما سبقته إليه الإشارة .

---

= التقليد النبوى الكريم ووصيته لأصحابه بأن يحسنوا اختيار الأسماء لبنينهم - كما أن التراعنة كانت تنقش أسماؤهم فى علامات بيضاوية الشكل عرفت بالخراطيش .

(١٢٠) يتضح لنا من هذا البيت إبراك الشاعر لهذا التقليد القديم - وهو أن اسم الإنسان يجلب له فالاً مشابهاً له .

(١٢١) ويستدل البعض من الاسم على أن شخصية سنوحى ليست شخصية تاريخية بل شخصية خيالية ..

وبعدما كبلنج من روائع الألب العالمى - قارن :

Gardiner, Notes , pp . 3 - 6

معجم الحضرة ، ص ١٩٤ .. إلخ .

## ج : الشعر الاجتماعي وشكاوى الفلاح :

ذاعت شكاوى الفلاح للقاصح التى عبرت عن نقد لاذع للطغيان وفقدان العدالة الاجتماعية ، والقصة - سواء كان لها نصيب من الواقع أم لا - تعتبر من أقدم نماذج الأدب الشعبي الواقعي (بمعنى أنه ينتقد الواقع الفعلي ويندد بالمظالم جهره) . وإليك نماذج مما قاله ذلك الفلاح منادياً مدير البيت العظيم (لقب كالوزير) واسمه رنزي بن مرو :

... ويا خيط الميزان لا تتجنب ملتوياً ...

إن كيال لكول الغلال يعمل لمصلحة نفسه ، وذلك الذى يجب أن يقدم حسابه تلمأ لآخر - يسرق متاعه ..

إن مثلك كمثل بلد لا عميد له أو جماعة لا رئيس لها أو كسفينة لاربان لها ..  
أنظر : إك حاكم يسرق وعميد قرية يأخذ الرشوة ..

... إك تسرق متاعى ، والآن تريد أن تأخذ الشكاوى من فمى . يارب الصمت (أوزير) رَد على متاعى حتى لا أصرخ .

... أنظر ! إنى أقدم شكاوى إليك ولكنك لا تصغى لها .  
وسأذهب الآن وأرفع شكاوى ضدك إلى الإله أنوبيس (١٢٢).

وقارن هذا بقول البارودي :

تتكرت مصر بعد للعرف واضطربت	قواعد الملك حتى ربع طائسه
فأهمل الأرض جرّاً الظلم حارثها	واسترجع المال خوف العدم تاجرهم

(١٢٢) تاريخ الحضارة : ١ : ٣٩٢-٣٩٦ .

فايز على : الأدب المصرى ، ح ٢ : ٢٩-٣١ - وقد أعاد المؤلف صياغة هذه القصة العريقة - التى تعد من الروائع العالمية التى تعبر عن أهمية العدالة الاجتماعية - ملتزماً بالإطار التاريخي لهذه القصة التى تؤرخ لعصر الانتقال أو الاضطراب الأول عقب سقوط الدولة القنمية وانفراط عقد السلطة المركزية وتصارع أقاليم مصر على السيادة .

قلرن أيضاً : Brunner, Altäg. Weish. , S.S. 358 - 367 ومراجع الأدب المصرى المذكورة كئفاً



واستحكم الهول حتى ما يبيت فتسى في جوشن الليل إلا وهو ساهره<sup>(١٢٣)</sup>

وقوله :

يقول أناس : إتنى ثرت خالعا  
ولكننى ناديت بالعدل طالبا  
أمرت بمعروف وأتكرت منكسرا  
فإن كان عصيانا قيامي فبتنسى  
وتلك هناة لم تكن من خلقي  
رضا الله واستتهضت أهل الحقائق  
وذلك حكم في رقاب الخلاق  
أردت بعصيانى إطاعة خالقي<sup>(١٢٤)</sup>

والجدير بملاحظتنا غير اشتراك الغرض - ذلاقة اللسان في النقد والجرأة  
والصراحة التي لا تحتمل المواربة ولا تقبل التلميح .

#### د : في وصف الثعبان :

للبارودي قصيدة رائعة في وصف الطبيعة ، وفيها يعرض لوصف البازي  
والأسد والثعبان ، فيقول في الأخير :

تسم الظلام ذبالتان برأسه  
يسرى فيفتح السرار ويرتمى  
تقدان ليس عليهما أطباق  
بسناهما المتنبل المرشاق<sup>(١٢٥)</sup>

---

<sup>(١٢٣)</sup> ديوان البارودي : ٢ : ١٤٠ - ١٤٣ والقصيدة تغرض بالشكوى والحكمة ، وتشير إلى الأزمات السياسية  
والمظالم التي ألمت بالبلاد ويبدو أنها نظمت قبيل الثورة العراقية حينما سادت الأحوال وهم الساخطون  
بالثورة لتغيير الأوضاع. ولا يخفى على المتأمل تشابه أوضاع مصر آنذاك بأوضاعها إبان عصر  
الانتقال الأول (حوالي ٢٢٠٠ - ٢٠٥٠ ق م) .

<sup>(١٢٤)</sup> هذه القصيدة من ألمع سرندييات البارودي ، والقصيدة على ما فيها من شوق وشكوى وفخر وهجاء  
وحكمة - تحكى في شاعرية حقة قصة ثورة العراقية ، وفيها تنفيذ للدعائيات والحملات التي شنت على  
الثورة عقب إخفاقها : ديوان البارودي : ٢ : ٣٥٨ - ٣٦٩ . ولعلنا نذكر من هذه الأمثلة كم كان شعر  
البارودي واقعياً .

<sup>(١٢٥)</sup> يأتي وصف الثعبان في أثناء وصف الشاعر البازي والأسد - في قصيدة عدتها سبعة وستون بيتاً ،  
ويذكر شارحاً الديوان أن البارودي ربما نظمها بعد سقوط وزارته في السلاس والعشرين من مايو  
١٨٨٢م وكان الجفاء قد استحكم بينه وبين الخديو توفيق - أي بعد يوم من الإنذار المشترك ، ولعل هذا  
يفسر ما في القصيدة من حماسة بالغة وثورة عارمة - قلن : الديوان : ٢ : ٣٠٠ - ٣٦٥ .  
والشاعر إبان وصفه لعالم الحيوان يستخلص العبرة والموعظة ، ولعله يقوم بإسقاط حاله النفسية على  
عالم الطبيعة ، فيذكر دائماً بأن الموت نهاية كل حي ...

ـ يصنع مبالغة الشاعر في وصف بريق عيني الثعبان ، فإذا هما شعلتان متقدتان (لا جفنان لهما) ، وإذا بالثعبان يفتح بهما الظلمة الحالكة في أوائل الشهور القمرية ، وإذا يرلمى النيل المصيب في رمايته يهتدى بسناهما ، والألفاظ تشي بجو التناقض بين الظلمة والنور ، ألفاظ للظلام – أطباق – يسرى – السرار تحكم تصوير الظلام ، وألفاظ : تقدان – يفتح – سناهما تعكس نقيض ذلك . .

وحية بهذه الأوصاف الأسطورية – التي تطابق الحية التي تقود موكب الإله أتوم في ظلمة العالم الآخر الحالكة – جديرة بأن تفرد عنها الحكايات في الروايات الشعبية التي ربما لا زالت تروى فيتناقلها الأبناء عن الآباء والأجداد . فتلك الحية تفتح الصحراء القاحلة ذات الظلمة الدامسة – كما تم تصويرها في كتب الآخرة المصرية – وإذا بها تشع للضياء من عينيها ليبصر رع (أتوم) – أو الشمس الغاربة – طريقه في مسارب العالم الآخر المليئة بالمصاعب والعقبات . ولا نستبعد أبداً أن يكون شاعرنا قد استمع لوصف تلك الحية في صغره فعلق في ذهنه ، أو لعله قام بزيارة إحدى مقابر وادي الملوك – التي بدأ الكشف عنها آنذاك – فانضبع هذا التصوير في مخيلته ، فإذا به يصيغه هذه الصياغة الكلاسيكية المحكمة (١٢٦).

### ـ : متفرقات :

أتاحت لنا فكرة الروح الكلي رؤية جديدة ممكنة لشعر البارودي ، وبعد ما عرضناه من نماذج للمقارنة وتحليل للمتون الأدبية ها نحن نشير في اختصار إلى بعض اللوحات النقدية السريعة التي تؤكد رؤيتنا للنقدية هذه – وهي ترتبط بالروح المصري وعناصره .

---

(١٢٦) يرد وصف هذه الحية وتصويرها في ساعات الليل الاثنتي عشرة في كتاب يمي دوات (ما هو موجود في العالم الآخر) ، وقد ترجمه إلى العربية العلامة محسن لطفى السيد ، وله ترجمات أشهرها ما قدمه العلامة بداج في كتابه :  
The Gods of The Egyptians

وأيضاً :  
Hornung , Ägypt . Unterweltsbuecher . . .  
والكتاب يقدم لنا تصوراً أسطورياً عن الرحلة الليلية للشمس التي تنتهي بشروقها الأبدى الذي يرمز لانتصار الخير ويكفل للمتوفى حياة أبدية – ويرجع إلى حوالي سنة ١٥٥٠م. ويعد من أهم ما كتب في أدب الآخرة شأنه شأن متون الأهرام القديمة .

ومن ذلك ما يتسم به شعر البارودي من خفة الروح (أو ما نسميه خفة الدم - بالعامية) ، فهو يتحدث عن رسول الشوق قائلاً :

أنسيم سرى بنفحة رند ؟      أم رسول أدى تحية هند ؟  
أطربتنى أنفاسه فكأنسى      ملت سكرأ من جرعة من برندى  
وأخو الشوق لا يزال طروبأ      يتبع الشوق بين سهل وفند

وكلمة (فند) تتكرر فى شعره :

إن شوقى إليه أسرع شأوأ من سليك      والوصل فى بطء فند

فهو يقابل بين سليك العداء الخفيف الذى يضرب به المثل فى السرعة والفند أى الجبل الثقيل الراسى .

والفند كلمة عربية سليمة ، وإن وجدنا أصلاً لها فى اليونانية ، وهى كلمة مصرية أيضاً بنفس المعنى فى اللغتين ، وإن دلت أيضاً على الأنف (كما فى العربية) وفى الواقع أننا لسنا بصدد استقصاء الألفاظ - أو الاشتقاقات - المصرية فى شعر البارودي ، فهذا الأمر لن يزيد نظرنا عن الروح المصرية إثباتاً - ولكنه قد يصلح مدخلاً لتفسير بعض شعره وحسن فهمه .

ومن الملاحظ استخدام البارودي لبعض الاشتقاقات غريبة التفعيلة (مثل : صديان) فاشائع عند العرب : صاد ، ظمان - ولعل هذا دفع بعض النقاد لمؤاخذة البارودي ، بيد أن التماس المبرر له من (اللهجة) المصرية قد يكون هو الحل. فقد لاحظ بعض الدارسين أن صيغة (فعلان) كانت شائعة فى اللهجة المصرية منذ العصر العثمانى<sup>(١٢٧)</sup>. ولا شك أنها لازالت كذلك حتى اليوم (قارن : فطران - زعلان - خربان

---

(١٢٧) للمستشرق الروسى جريجور شريباتوف دراسة ممتعة عن مخطوطة ليوسف المغربى - من القرن ١٦م - إذ يحلل العبارات والأمثال التى كانت شائعة آنذاك فى لهجة المصريين ، ومنها مثلاً قولهم : إيش تحوتك ؟ للمريض ... وضناك أى مكتنزة وهلف أى جبان .. إلخ راجع : ندوة القاهرة فى ألف عام ، ص ١ ، ص ٣٠٧-٣٢٠ . وجنير بنا أن نعيد من مثل هذه المخطوطات بمقارنتها باللهجات المصرية تيز العصور . وهذا ما حاولنا الاجتهاد فيه - وفى دراستنا عن اللغة المصرية أثبتنا الأصل الذى حرفت عنه كثير من التعبيرات الدارجة مثل : إزيك - إيش .

- نيمان - كسلان - عطلان..). وهنا لابد من تفهم أثر اللاشعور (المعارف المختزنة في العقل الباطن) في شعر البارودي . قال :

تَقَحَّمَتِهِ وَالرَّمَحُ (صديان) يَنْتَحِي نَطْفَ الْكَلَى وَالْمَوْتُ يَمْضِي وَعَيْدُهُ

ولاحظ (الوابور) بمعنى القطار في قوله :

لَقَدْ نَعَبَ (الوابور) بِالْبَيْنِ بَيْنَهُمْ فَسَارُوا وَلَا زَمُوا جَمَالاً وَلَا شَدُو

ولفظ (فتكات) :

أَقَامُوا زَمَاتاً ثُمَّ بَدَّدَ شَمْلَهُمْ أَخُو (فتكات) بِالْكَرَامِ اسْمُهُ الدَّهْرُ

وإن عدلها إلى : "ملول من الأيام شيمته الغدر".

وكذلك البخوت أى الحظوظ :

لَمْ تَذَدْ عَنْهُمْ نَحْوَسَ الْـ هَرِ إِذْ حَاتَتْ (بَخَوْتُ)

ومن الملامح الأصلية للروح المصري أن يجمع الشاعر أحياناً بين الفكرة ونقيضها (أو ما يبدو في الظاهر أنه يناقضها) ولعل هذا ما دعا هيكلمرة أخرى لانتقاده<sup>(١٢٨)</sup>. بيد أن دور الناقد في هذا السياق - هو إبراز أن هذه الظاهرة دليل على أصالة الروح المصري لدى الشاعر ، وهذا ما لايجوز مؤاخنته عليه - لأنه نوع من أنواع الصدق في التعبير . اسمعه يقول :

فَبَانَرُ لَمِيقَاتِ الصَّلَاةِ ، وَمَلْ بَنَا إِلَى الْقَصْفِ مَا بَيْنَ الْجَزِيرَةِ وَالنَّهْرِ

إِذَا مَا قَضَيْنَا وَاجِبَ الدِّينِ حَقَّهُ فَلَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْخَلَاعَةِ مِنْ وَزَرِ

فإذا كانت الصرامة طبع بعض الشعوب - كالألمان مثلاً - فإن الطبع المصري ميال إلى اللهو والقصف حتى أنه يبيغهما عقب ميقات الصلاة .

---

(١٢٨) يقول هيكلمرة مثلاً منتقداً البارودي إنه لا تظهر في شعره فلسفة واضحة ، وقد يسمى الانتقال من غرض لغرض ، أو تضم القصيدة الواحدة أغراضاً متناقضة فتراها زاهداً في أولها مسلماً أمره للمقادير ، تاترا في آخرها " .. وفي قصائده "لبيات بالغة غلبة القوة والجزالة ، وأخرى متخالفة منحلة ، أو ضعيفة النسيج نابية في استعمال بعض المفردات " - للديوان : ١ : ٣١ .



أما الإيمان بالحسد الذى تمتاز به الطبيعة العربية فله فى عقيدة المصريين القدماء أصل أصيل ، وما عين حور إلا تميمة شهيرة حرص العامة على الاستعاذة بها من الحساد ومازالوا يحرصون . والبارودى لا ينفك يعرض بحساده كلما افتخر بنفسه:

\* لِيَضَنْ بى الحسادُ غِيظاً فَبَتْنى      لَأَنَافَهُم رَغَمٌ وَأَكْبَادُهُمْ وَقْدُ  
\* فَلَا يَظُنُّ بى الحسادُ مُنْدمِمةً      فَبَتْنى صابِرٌ فى اللهِ مُحْتَسِبُ

ولدى رثاء زوجته :

عُظِمَتْ مُصِيبَتُهُ عَلَى بِقَدْرِ مَا      عُظِمَتْ لَدَى شِعْثَةِ الحُسَادِ

ولدى حديثه عن الحكمة :

\* وَلَا يَهْمُنْكَ قَوْلُ ذى حَسَدٍ      فَشَأْنُ أَهْلِ العِداوَةِ الحَسَدُ  
\* وَلَوْ أَصْخْنَا لَكَلَّ مُنْتَقِداً      فَكُلُّ شَيْءٍ فى الدَّهْرِ مُنْتَقَدُ

كذلك يتكرر فى شعر البارودى اعتقاد جازم بأن الذكرى بعد الممات أعلى درجات الخلود:

\* إِذَا كَانَ عُقبى كُلِّ شَيْءٍ - وإنْ زَكَا      فَنَاءٌ ، فَمَكْرُوهُ الفَنَاءِ هو الخُلْدُ  
وتخليدٌ ذَكَرَ المرءَ بعد وفاته      حَيَاةً لَهُ ، لَا مَوْتَ يُلْحَقُهَا بَعْدُ

ولقد أشرنا إلى أبيات أخرى فى الباب ذاته لدى مقارنة شعره بتعاليم بختام حبيب.

كما يضاف لكل تلك السمات خلة من الخلال المصرية القحة ، وهى التسليم بالقضاء والقدر والاعتبار بزوال الدنيا ، ولعلها الأكثر شيوعاً فى ختام قصائده ، والنظرة التاريخية الاجتماعية تتيح لنا فهم تلك بدلاً من أن نعتبره نوعاً من القصور فى شعره كما فعل بعض النقاد :

\* نَظَنُّ بِأَنَا قَادِرُونَ ، وَإِنَّا      نُقَلُّ كَمَا قَيَدُ الجَنِيبِ ونُصَحَبُ

والجنيب هو الجواد المقود .

\* لَعَمْرُكَ مَا حَيٌّ وَإِنْ طَالَ سَيْرُهُ      يُعَدُّ ظَلِيقاً وَالْمَنُونُ لَهُ أَسْرُ  
\* إِمَّا لِمَرءٍ صُورَةٌ سَوْفَ تَبْلَى      وَلِانْتِهَاءِ العِمرَانِ بَدْءُ الخِرَابِ

\* فلا ملام على ما كان من حدث      فكنتا بيد الأقدار مرتَهــــن  
\* وإني وإن طال المطال لوائق      برحمة ربي ، فهو ذو الطول والمن  
\* إن الحياة لثوب سوف تخلعه      وكل ثــــوب إذا ما رث ينخلع  
ولكل من هذه الأبيات دلالة في سياق القصيدة التي ورد فيها . وعتاب الأصدقاء  
لم يزل أيضاً من خصالنا نحن المصريين :

فيا ساكني الفسطاط ما بال كُتبتــــا      ثوت عندكم شهراً وليس لهــــارد  
أفي الحق أنا ذاكرون لعهدكــــم      وأنتم علينا ليس يعطفكــــم ود؟

إنه عتاب رقيق من الشاعر لأصحابه ، ولكنه تقليدي، وقد يتكرر لدرجة الإملال.

وإذا لم نتمكن في هذا المقام من حصر النماذج والأمثلة الدالة على تمكن الروح  
المصري من أسلوب شاعرنا وتغلغلها في قصائده ، فإنه يكفي أن نشير هذه القضية  
ونفتح الباب لطرحها ومناقشتها باعتبارها أحد الاتجاهات الممكنة في النقد الأدبي . ولا  
يعنينا الحال هذه - أن نحسم الجدل في هذا الموضوع بقدر ما يهمنا أن نبين أنه .



## الباب الخامس

### الرثاء في شعر البارودي

لعله مما يزيد وجهة نظرنا في شعر البارودي إيضاحاً أن نبيّن معالم أسلوبه في الرثاء سيما قصيدته في رثاء زوجه عذيلة يكن، وهي من عيون الشعر العربي. ويجدر بنا أن نمهد لذلك بتعريف عن الرثاء في الشعر العربي، وهو بكاء المتوفى وتعداد محاسنه، ومن مصادره الأخرى المراثاة والمرثية.

#### الرثاء في الشعر العربي:

إذا كان الشعراء العرب قد اهتموا بشعر المديح، فإنهم أجادوا في فن الرثاء على قلة قصائد الرثاء مقارنة بتلك الخاصة بالمديح والرثاء بكاء الميت وتعدد محاسنه، وأما التأبين فالثناء على الشخص بعد موته. ويمكن تفسير العلاقة بين فني المديح والرثاء، بأن الثاني مديح للمتوفى على نحو ما ذهب إليه ابن رشيق: "وليس بين الرثاء والمديح فرق، إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل (كان) أو (عذمتنا به كيت وكيت) وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت" (١).

وقد ميز ابن سلام "طبقة أصحاب المراثي" وهم عنده أربعة شعراء لم يكتفوا بمديح المتوفى فحسب، بل إنهم شعراء إنسانيون، أرادوا بشعرهم أن يشفوا نفوسهم مما نجد (٢). ورغم جودة ما قالته العرب في الرثاء فقلما نجد في شعرهم غرض رثاء الزوجة (٣). وقد بلغ شعر الخنساء في رثاء أخيها صخر ذروة الإبداع وغاية الشهرة حتى صار مضرب المثل في الوفاء، وفيها يقول العلامة ضيف: "وأشهر من بكت واستبكت في

(١) ابن رشيق القيرواني (أبو عني الحسن): العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين

عبد المجيد. ط ٢، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م، ج ٢، ص ١٤٧.

(٢) -الظاهر (عني جواد): محمد بن سلام وكتابه طبقات الشعراء، ط ١، دار الفكر، عمان ١٩٩٥م -

١٤١٦هـ. ص ٢٤٧-٢٤٨.

(٣) يذهب شارحاً ديوان البارودي إلى أن رثاء الزوجة فن طارئ في الشعر العربي لم نعهده قبل البارودي،

ولكننا نذكر هنا برثاء جرير - الشاعر الأموي - لزوجه أيضاً.

الجاهلية الخنساء" .. ولحقت الإسلام، وأسلمت، ومع تلك ظلت تكري صخر عالقـة  
بنفسها ، وفيه تقول:

"قذى بعينك أم بالعين عوار .. أم نرفت أن خلت من أهلها الدار  
.. وإن صخرًا لتأتّم الهداة به .. كأنه علم فى رأسه نار" (١)

وأما جرير (٣٣ - ١١٤هـ / ٦٥٣ - ٧٢٣م) الشاعر الأموي الذي اشتهر بنقائضه  
الهجائية مع الفرزدق ، فله قصيدة رائعة فى رثاء زوجه مطلعها :

لولا الحياء لها جنى استعبار .. ولزرت قبرك والحبيب يزار (٢)

والشاعر يصف لوعته، ويفيض لسانه بلمديح لخلال المراثية، ويدعو لها بالسقيا  
على عادة العرب، ويرثيها "رثاء من يشعر بالمصيبة شعورا عميقا، فيتهد لها كيانه، ثم  
يطلق اللسان فيما يفيض من القلب، وإذا اللسان ترجمان للنفس، والألفاظ أنفاس حارة،  
وإذا الشعر يسيل سيلان الدموع المنهمرة، فى انسجام وسهولة ورقة" (٣).

وإذا كان من الصعوبة بمكان أن نسترس فى هذا المقام بصدد رثائيات الشعراء؛  
فلا أقل من أن نشير إلى قصيدة المتبنى فى رثاء جدته، التى أولها:

"ألا لا أرى الأحداث مدحا ولا نما .. فما بطشها جهلا ولا كفها حلما

وإذا أخذ جرير بأنه قرن رثاءه بالهجاء؛ فلعله من اللافت للانتباه أن المتبنى  
قرن رثاءه جدته بالفخر بذاته (٤) وجرى على نفس النهج حينما رثى أخت سيف الدولة  
فى قصيدته التى أولها :-

نعد المشرفية والعوالى .. وتقتلنا المنون بلا قتال (٥)

(١) ضيف (شوقي) : الرثاء ، ط ٤ ، دار المعارف بمصر ١٩٨٢ ، ص ١٤-١٥.

(٢) ديوان جرير ، دار صادر ، بيروت ، ص ١٥٤ ، ناصيف (إميل) : أروع ما قيل فى الرثاء ، ط ٢ ، دار  
الجيل ، بيروت ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م ، ص ٢٨ - ٣٠ . ويستغرق رثاء زوج جرير نحو ٢٢ بيتا من  
قصيدة طويلة نظمها فى هجاء الفرزدق.

(٣) ناصيف: السابق : ٢٧ ، ديوان جرير : ٦.

(٤) ديوان المتبنى، دار صادر ، بيروت ، ص : ١٧٤-١٧٦.

(٥) السابق : ٢٦٥.



وفى تلك القصيدة فضلاً عن الحكمة تعزية لسيف الدولة الحمداني ومدح له توجه الشاعر بقوله:

فإن تفق الأنام وأنت منهم .. فإن المسك بعض دم الغزال

هكذا تميز بعض الشعراء في فن الرثاء منذ الخنساء بل قبلها، وإن ظل غرض رثاء الزوجة نادر الظهور في شعرهم، والآن نرى ما أضافه البارودي لهذا الفن الخالد.

### فن الرثاء عند البارودي:

نرى أن البارودي أجاد فن الرثاء، وبلغ فيه درجة التميز، كما صدر في مرثياته عن طبع مصرى أصيل غاب - في تصورنا - عن رأي النقاد فيه، فلم يتوقفوا إلا عند ما كرره من معاني القدماء وأخيلتهم. ولذلك نهتم في هذا الصدد بإبراز السمات المميزة لمرثياته.

ولعل إتقان شاعرنا لفن الشكوى كان مصدراً لإجادة فن الرثاء، ولا نبالغ إن قلنا إن مرثيات البارودي جمعت إلى أصالة الموهبة تمام الصنعة وإتقان الصياغة على أكمل وجه بالمقارنة بسائر شعره، رغم رأي بعض النقاد أنه وإن لم يدخر وسعاً في إتقان الصنعة، فقد جاءت معانيه مجعدة مكررة في بعض الأحيان<sup>(١)</sup>

والناظر لتلك المراثي من وجهة النظر التقليدية يجد فيها أيضاً نموذجاً للالتزام بعمود الشعر، إذ يبدع الشاعر في التعبير عن الحسرة والتفجع مستخدماً الأخيلة والعبارات والألفاظ المواتية لغرضه على نحو ما سنوضحه لاحقاً.

ولعل الأمدى كان قريباً إلى الصواب حين ذهب إلى أن ميزة الشعر هي الفصاحة والبيان وحسن الصياغة لا المعاني: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى، وقريب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها"<sup>(٢)</sup>

(١) على نحو ما ذهبت إليه نفوسه زكريا في دراستها المشار إليها سابقاً، ص ٣٨٩ وما بعدها، وعمر الدسوقي أيضاً.

(٢) سلام (محمد زغلول): تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٢، ص ٢٦٥. وقد نحا البارودي هذا النحو في مقدمة ديوانه على غرار ما سيتضح لاحقاً حقاً.

ومما لا ينبغي أن يغيب عن المتأمل في تلك المراثي كونها قصائد ذات طبيعة وجدانية عميقة تعتبر من وجهة نظرنا مثلاً أعلى للرومنسية<sup>(١)</sup> ، فالشاعر لا ينفك منصهراً في تجربة الحزن بصورة فريدة تمكنه من استبطان أدق تفاصيل الوجدان الإنساني ، سواء حين يعبر عن مشاعره أو مشاعر الآخرين في موقف الحزن وفقد الأحباب.

ويجمع الشاعر إلى هذا شعوراً بالرضا بالقضاء والقدر ، لا يفتأ معبراً عنه ومكرراً في بعض الأحيان ، مما لا يخفى على المتأمل في ديوانه . إذ يجد أن جل قصائده تنتهي برؤية مماثلة عن مسألة القدر المحتوم ، مما سنشير إليه فيما بعد . ولعل هذا ما دعا بعض الباحثين إلى القول : "حتى في الرثاء كان يكرر ما يقوله في رثاء صديق عندما يرثي صديقاً آخر ، يقول في رثاء فارس الشدياق :

فقدناه فقدان الشراب على الظما .. ففي كل قلب غلة ليس تتقع ويكرر هذا المعنى في رثاء علي رفاعه فيقول :

فقدناه فقدان الظماء شرابهم .. بديمومة والورد ليس بداني

وهذه المعاني المكررة كثيرة جداً في ديوانه ، فنجده يقول في أكثر من موضع إن الإنسان يجهل الغيب ويجهل المصير الذي قدر له<sup>(٢)</sup> وأما عمر الدسوقي فيقرر أن البارودي صادق في رثائه ، فقد رثى بصدق أقاربه وأحباءه ، لكن ليس في رثائه فلسفة كتلك التي نجدها في رثاء شوقي<sup>(٣)</sup> !

وهذا رأي مردود عليه ، فعلى النقيض من هذا يتميز رثاء البارودي بالنزعة الوجدانية القوية ، وقدرته على استبطان عناصر المأساة في حياة البشر ، وتصوير الصراع الأزلي بين الإنسان والزمان تصويراً يكاد يكون نسيج وحده بين الشعراء العرب . ونضيف إلى

---

(١) نعتى من اللفظة مضمونها ودلالاتها . والنقاد على أن الرومنسية ظهرت في أوروبا القرن ١٨م ، أي قبل عصر البارودي بما يزيد عن قرن من الزمان ، ولكننا نبحث في هذه الدراسة عن المصادر المصرية القديمة لهذه النزعة الرومنسية . وكذا فعلنا في دراستنا "الرمزية والأسطورة في شعر العربي".

(٢) نفوسة سعيد: البارودي حياته وشعره: ٢٩٠ - ٢٩١.

(٣) الدسوقي : محمود سامي البارودي : ٤٢.

الرضا بالقضاء والقدر ان شاعرنا يمتاز برؤية كونية متفائلة رغم الشدائد والمحن التي حاصرتها، ولاشك أن هذه النظرة الفلسفية كانت أحد أهم الأسباب التي دعت إلى الرضا بالمقدور ، كما دفعته أيضا إلى التدبر في أحوال الأمم السابقة، والتأمل في زوالها ، والاتعاظ من ذلك، وقد صور لنا الشاعر تلك الأحوال على نحو فريد لانكاد نعهده في شعر غيره، الأمر الذي يجعل من قصيدته التي نحن بصددنا عملا أدبيا فريدا، ففيها من صدق العاطفة وقوة الموهبة وحسن التصرف ما يكفي لتمييزها. ويؤكد رأينا هذا ما قاله العلامة الحديدي : "إن البارودي لم يستمد كل صوره ومعانيه من القديم"<sup>(١)</sup>

**نماذج لمرثياته:** وإن لم تكن بصدد استقراء مرثي البارودي أو حصرها وتعدادها ، فإنه أبدع عددا من القصائد في رثاء أصدقائه كذلك القصيدة التي قدمنا لها ، وفيها رثاء صديقيه:

أستاذ حسين المرصفي، والأديب عبد الله فكري ،<sup>(٢)</sup> كما رثا على رفاعه وأحمد فارس الشدياق، وناظر الجهادية إسماعيل سليم بقصيدة أشرنا إليها من قبل.

وبالإضافة لهذا فإن للبارودي قصائد فريدة في رثاء أهله منها قصيدته في رثاء والدته إبان الثورة العراقية، يقول في مطلعها:

هوى كان لي أن ألبس المجد معلما .. فلما ملكك السبق عفت التقدما<sup>(٣)</sup>  
وقصيدته في رثاء ابنه علي ، التي يقول فيها:

كيف ضوتك المنون يا ولدي ؟ .. .. وكيف أودعتك الثرى بيدي؟<sup>(٤)</sup>  
وقصيدته في رثاء زوجته التي سنعرض لها تفصيلا.

وقد سبق كل تلك القصائد قصيدته في رثاء والده، التي يقول في مطلعها:

---

(١) نحديدي: شاعر النهضة : ٣٩٩.

(٢) بحثنا هذه القصيدة الباتية في الباب الرابع من هذا الكتاب، وقارنا مطلعها بمطلع تعاليم الحكيم بتاح حنبل.

(٣) ديوان البارودي : ٣ : ٣٩٤، والقصيدة ترجع لسنة ١٢٩٩هـ / ١٨٨٢م.

(٤) والمرثي هو علي ابن الشاعر من أمينة يعقوب سامي، الذي توفي في طفولته في المنفى، والقصيدة مفعمة

بالمشاعر ديوان البارودي : ١ : ٢٤٨

لا فارس اليوم يحمى السرح بالولدى .. طاح للردى بشهاب الحرب والنادي<sup>(١)</sup>

ويبدو أن تلك القصيدة من أوائل شعره الرصين، فهي علامة على طريق استقلاله بنظم القريض، وفيها تتجلى ملامح شخصيته الأبية الفخور بالانتساب إلى مكارم الأخلاق قبل النسب النامي، فترى الشاعر يمدح أباه، ويرثى لفقده النصير والمعين، ويتوعد أقرانه معبرا عن طبيعة الجندي الوثابة، يقول العلامة العقاد: "ومن انطباعه على الجندي وحب القوة والبأس أنه لم يذكر من حشرات اليتيم الذي فارقه أبوه في طفولته إلا أن يكون غير مرهوب الإبراق والإرعاد بين الخصوم:

مضى وخلفنى فى سن سابعة .. لا يرهب الخصم إيراقي وإرعادي"<sup>(٢)</sup>

لقد رثى البارودى والديه ورفاقه وولده، فلنر كيف رثى زوجته؟

### رثاء البارودى وزوجته:

**جو القصيدة :** كانت محنة النفي شديدة الوطأة، وكشفت للشاعر عن معادن الأصدقاء، فرأى ما كان خافيا، وافقد ما كان يتوقعه منهم، وما لبثت الأحداث أن توالى ففقد رفاق دربه الواحد تلو الآخر، وفي عام ١٨٨٣م أى بعد نحو عام من النفي - توفيت زوجته عذيلة يكن<sup>(٣)</sup> بالقاهرة، وورده نعيها وهو غريب فى سرنديب، فأنشأ فى رثائها قصيدة صاغ من حزنه أبياتها، ونسج من محنة خيالاتها، وتلك سبيل الشاعر المطبوع الذى عناه ابن قتيبة والعقاد من بعده، ذلك الشاعر الذى ينظم الشعر "لا تذرعا إلى وجه أنتويه، ولا تطلعا إلى غم أحتوية، وإنما هى أغراض حركتتى، وإياء جمح

---

(١) قالها فى العشرين من عمره سنة ١٨٦٠م أى بعد ثلاث عشرة سنة من وفاة والده حينما كان فى السابعة من عمره راجع : غنى الحديدى: محمود سامى البارودى شاعر النهضة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩، ص ٥١، هيكل: تقويم ديوان البارودى: ٩ (ج ١ من النيوان)، ديوان البارودى : ١ : ٢٥٠، ضيف: البارودى : ٤٦ - ٤٧.

(٢) العقاد: شعراء مصر : ١٣٦.

(٣) هى ابنة المشير أحمد يكن، تزوجها البارودى سنة ١٨٦٧م، وأنجب منها ابنا واحدا وأربع بنات، وتوفيت بالقاهرة فى السابعة والثلاثين من عمرها. ويرى العلامة ضيف أن هذه القصيدة سبيل لاذع من الحزن والشجى والتفجع المرير : ضيف : الأدب المعاصر : ٩١.



بي ، وغرام سال على قلبي<sup>(١)</sup> ونجد الشاعر أشد ما يكون في يقظة البديهة، فيخال أعداءه حاضرين في كل مقطع من مقاطع القصيدة ، على نحو ما عبر عنه أحد الباحثين بقوله: كان شبح العدو يلزمه أينما حلّ، فهو قائم أمامه في معاشريه، وهو مائل في مخيلته، عندما تعود به الذكرى إلى الوطن، فهناك أعداء سرّهم نفيه، وفرحوا لمصيبته ، بل إن بعضهم لم يرض النفي عقاباً ، ونادي بوجوب الإعدام حتى ليقال إن رياض باشا استعفى من وزارة الداخلية عندما عدل حكم الإعدام بالنفي<sup>(٢)</sup>

ونجد الشاعر يخاطب هؤلاء المتربصين متوعداً إيّاهم ومفاخراً بمناقبه وتضحياته، ومحتسباً أجره عند الله واثقاً في أن وطنيته محمّدة وإن سببت له المتاعب، وأما أولئك الأعداء فستدور عليهم الدوائر، ويأتى عليهم الدور، وهناك لن تشفع لهم نواياهم السيئة ولا أحقادهم وسخائمهم.

وقد أنشأ البارودي قصيدته هذه سنة ١٨٨٣م وهو في منفاه بسرنديب حين توفيت عديلة يكن، ابنة المشير أحمد يكن، وهي الزوجة الثانية للشاعر، التي كان قد تزوجها عام ١٨٦٧<sup>(٣)</sup> فالقصيدة إذن معاصرة لتلك البائية الرائعة التي رثى فيها صاحبيه المرصفي وفكري ، وفي كليتهما نبره حزن عالية، ما انفكت تتأكد وتتصاعد منذ رثائيته الأولى (لوالده).

كان جو الحزن إذن محيطاً بشاعرنا وهي منفي في غربة وانقطاع عن الأهل والوطن، فإذا به يفقد زوجه بوفاتها بعدما افتقدها في منفاه. ولعلنا نجد في تحليل هذه القصيدة ما يكشف عن أصالتها وخلودها.

**شرح القصيدة ونقدها :** تتفرد هذه القصيدة - في رأينا - في ديوان الشعر العربي، فهي أقرب إلى الملحمة في تعبيرها عن الحرب الدائرة بين الزمان والإنسان ،

(١) مقدمة أشاعر: ديوان نيارودي: ١ : ٥٨. وقد أسمى الشيخ المرصفي هذه المدرسة بالشعراء الأمراء.

(٢) الأرقعي: الثورة العربية : ٤٨٨ - في : نفوسة سعيد: البارودي : ١٤٦.

(٣) تناول بعض النقاد هذه القصيدة كتحليل للموجز. راجع: حني الحديدي: منحور مصاميح البارودي: شاعر النهضة ص ٢٩٢ - ٢٩٥.

وهي حرب عايشها الشاعر فلكتوى بنيرانها<sup>(١)</sup>. وتقع القصيدة في سبعة وستين بيتاً ، ويحتاج شرحها شرحاً تفصيلياً إلى صفحات كثيرة، ولذلك سنكتفى بتقديم شرح موجز للقصيدة مقسمة إلى أغراضها الرئيسة، وهي كالتالي:-

١- التفجع وإظهار الحسرة : (الآيات من ١ إلى ٧) : إذ يصف الشاعر حلول المنية ووقعها في نفسه.

٢- انتقال لوصف حال بناته وحسرتهن : (الآيات من ٨ إلى ١٤) وهذا ما يعرضه الشاعر عبر حوار الدرامى مع الدهر.

٣- حوار الشاعر مع زوجه ورثاؤها وفداؤه لها (الآيات من ١٥ إلى ٢٤)، وهو رثاء حقيقى لزوجته.

٤- وصف حاله والتباعد لفقداء : (الآيات من ٢٥ إلى ٣٤) وهنا يتعمق الشاعر مشاعره الحزينة ويعرضها بلا مواربة.

٥- التعريض بحاسديه ومبغضيه: (الآيات ٣٥ - ٤٥)، فيصف ورود النعى إليه وكم كان حزنه وجزعه!.

٦- تحذير وتأمل فى عاقبة الحياة : الآيات (٤٦ - ٥٩)، وفى ذلك خطاب غير مباشر لأعدائه.

٧- تعزية للذات وتصبر على الفراق وتوديع للمرثية : الآيات (٦٠ - ٦٧). وهى خاتمة ضرورية تعيد التوازن إلى نفس الشاعر.

## ١- التفجع وإظهار الحسرة: الآيات من ١ إلى ٧ :

١- أيد المنون قد حث أى زناد؟ .. وأطرت أية شعلة بفؤادى ؟

---

(١) عرف انصريون قديماً الملحمة. ومن نماذجها الخالدة منحة قانش، التى تؤرخ لشجاعة رمسيس الثانى أمام الحيثيين عام ١٢٨٥ ق.م. ، وهى تسبق الإلياذة والأوديسة لهوميروس (ق ٨ ق م.).

- ٢- أوهنت عزمى وهو حملة فيلق .. وحطمت عودى وهو رمح طراد
- ٣- لم أدر هل خطب ألم بساحتى .. فأناخ أم سهم أصاب سوادى
- ٤- ألقى العيون فأسبلت بمدامع .. تجرى على الخدين كالفرصاد
- ٥- ما كنت أحسبني أراع لحادث .. حتى منيت به فأوهن آدى
- ٦- أبلتتى الحشرات حتى لم يكد .. جسمى يلوح لأعين العواد
- ٧- أستجد الزفرات وهى لوافح .. وأسفه العبرات وهى بسوادى

### المعنى الإجمالى<sup>(١)</sup>:

يا يذ الموت لقد أوريث ناراً عظيمة وألهبت بشعلتها قلبى، مما أضعف عزمى القوية، وكسر عودى الشديد. وإن هذه النازلة الشديدة التى حلت بى كالسهم أصاب حبة قلبى، وأجرى دموى مبراراً كالقذى الذى يصيب العين، والدموع تبدو كالصبغ الأحمر (الفرصاد). ومع أننى لم أكن لأفزع لأى حادث، فقد تمكنت هذه النازلة منى فقلت قوتى. ولشد ما تحسرت حتى صرت من النحالة بحيث لا يكاد العواد الذين يزوروننى يرون جسمى. فأنا بين زفرات أستجدها أى أستعين بها على تخفيف الحزن، وعبرات ظاهرة أجدها سفيهة قبل أن تسيل. فعاطفة الأسى تسيطر على الشاعر، الذى فاجأته المنية فكأنما اختطفته منه من يحب<sup>(٢)</sup>.

**التحليل :** أول ما نلاحظه على هذه المقطوعة غزارة الأخيلة، وطابعها الحربى، مما يظهر فى قدح الزناد، وإطاره الشعلة، والسهم الصائب، إلى آخر تلك الصور البيانية التى تصور لنا ملحمة يخوض الشاعر غمارها، وتلعب فيها المنون دور البطولة، فتبدو

(١) هذا شرح إجمالى للأبيات أفدنا فيه من الشرح القيم الذى قدمه شارح الديوان العلامة الأستاذان على الجارم ومحمد شفيق معروف. راجع : ديوان البارودى : ١ : ٢٢٧ - ٢٤٨.

(٢) رجعنا فى هذا الشرح الإجمالى بالأساس إلى شرح ديوان البارودى (شرح الجارم ومعرف) - راجع : ديوان البارودى : ١ : ٢٢٧ - ٢٤٨.

خصما مسلحا شديد الفك حريصا على البطش بالشاعر، كما تنتظم الأبيات في وحدة موضوعية يقتضيها السياق الملحمي.

ويكمل هذه الصورة تصوير الشاعر لنفسه، فنراه منحولا مهزوما، وقد أصابته المنون في الصميم، مما يظهر في تعبيرات مثل : أوهنت عزمي، وحطمت عودي، كما يظهر في الخطب الملم، والسهم للصائب، والمدامع الجارية، والجسم الذي بالغ في ضآلته حتى أصبح يكاد لا يرى، وفي استجداد الزفرات وتسفيه العبرات. إن تصوير العلاقة بين الموت والإنسان على هذا النحو يكاد يكون غير مسبوق في الشعر العربي.

وإذا وقفنا عند الضمائر في تلك المقطوعة وجدناها تتنوع بين ضمير المخاطب في البيتين الأولين وضمير الغائب فيما يليهما، ثم ضمير المتكلم في البيت الأخير.

فأما ضمير المخاطب فيعود على المنون في قوله : قدحت أي زناد وأطرت أية شعلة (بفؤادي) ونلاحظ الموازنة بين العبارتين إذ تبدأ كلتاها بالفعل المرتبط به ضمير المخاطب ثم شبه الجملة، ويتكون من أي وأية، وكلاهما للتعظيم ثم المضاف إليه : زناد وشعلة، وكلتاها توحى بالخطر للدهام والنار المقدوحة الموجهة إلى القلب<sup>(١)</sup>، وقد أخرج الشاعر عبارة (فؤادي) إلى موضع القافية ليعلق تمام المعنى بها، وهو يرسم صورة المنون كأنها مقاتل قابض على الزناد، ممسك بالشعلة مصوبا على فؤاد الشاعر. وبعد (قدحت) و (أطرت) يأتي إعلان آخران يضيفان لتصوير المنون الباطشة، وهي كلها أفعال ماضية متعلقة بالمضارع، فيقول<sup>(٢)</sup>:

أوهنت عزمي، وهو حملة فيلق .. وحطمت عودي، وهو رمح طراد  
والموازنة تامة بين الشطرين، إذ يبدأ كل منهما بالفعل والضمير المخاطب المتصل به، وبعدهما المفعول به: (عزمي) و (عودي)، ثم جملة الحال التي تصفهما. وهنا تتم صنعة البارودي منذ الاستهلال الأول لقصيدته، ولا يقف هذا عند حسن تقسيم

(١) وفي البيت تشخيص بليغ للموت هو بلا شك دليل الرومنسية التي هي في رأينا لصيقة بلغتنا الاستعارية المجازية فما أشد رومنسية اللغة العربية!

(٢) صيغة الفعل تعبر عن الحركة التي هي أساس من أسس الدراما.



العبارة في البيتين، بل يتجاوزها إلى التّشخيص الدقيق للمنون على هذا النحو الذى ينطوى على الفخر الضمنى بالقوة الذاتية، فعزم الشاعر يشبه كرة الجيش العظيم، ولكن المنون أوهنته، وعوده يشبه رمح الطراد، ولكن المنون كسرتة فهي إذن عزيمة البأس، لأنها لم تتغلب على قرن ضعيف بن شديد البأس، وقدرة الشاعر على تصوير هذه الصور الاستعارية جدير بالاهتمام، مما سنعود إلى معالجته لاحقاً<sup>(١)</sup>.

ونرى أن الأفعال الأربعة في البيتين تنطوى على استفهام مجازى يفيد التعجب، الذى يخدم فكرة التفجع والتحسر. فإذا أضفنا لهذا أسلوب النداء ليد المنون فى مطلع القصيدة تأكد لنا أن الشاعر يوظف التراكيب الإنشائية لخدمة معانيه<sup>(٢)</sup>، على نحو ما أوضحه أحد النقاد فى قوله إن البارودى: "يصوغ تراكيبه اللغوية وعلاقاته الدالية بما يزيد من وقع التأثير فى النفوس، فيرتفع تكرار ضمير المخاطب فى القصيدة، ولوازمه، لأن خطابها يتجه بالحكمة إلى خارج الشاعر، حيث المخاطبون المنتظرون هداها. وتغلب على هذا الخطاب الصيغ الإنشائية لتستجيب إلى مقتضيات الأمر والنهى والنداء والتعجب وما يماثلها من وسائل يحتاج إليها المعلم فى درسه"<sup>(٣)</sup>. ونضيف أن غاية البارودى بالعبارة على هذا النحو تعد امتداداً للتقاليد الأدبية المصرية التى حافظ عليها أدباؤنا عبر آلاف السنين منذ كاجمنى وبتاح حتب، وهذا ما يتضح فى تحليلنا لتعاليم بتاح حتب.

وفى البيت الثالث استفهام يفيد تعظيم الخطب، الذى شبهه الشاعر بالجمل حين ينيخ، والسهم حين يصيب صميم القلب، وكأنه يتعجب تعجبا ضمنياً، إذ يلقى نفسه بين تشبيهين أحلاهما مر: خطب أناخ بساحته، أو سهم أصاب سويداء قلبه. والمفهوم ضمنياً أن الشاعر يساوى بين ذلك الخطب الملم وقضاء نحبه.

<sup>(١)</sup> إن تنام تصنعة فى شعر البارودى سمة يلاحظها كل من يقرأه، وهذه السمة فى رأينا ميراث لديه من الأدب المصرى القديم على نحو ما نوضحه فى تفاصيل هذه الدراسة..

<sup>(٢)</sup> الإنشاء بطبيعته أكثر تعبيراً عن الأحوال النفسية وخنجات الوجدان من الخبر.

<sup>(٣)</sup> جابر عصفور: مدخل إلى شعر البارودى: ٢٥ (فى: ديوان البارودى، مجلد، طبعة البابطين ١٩٩٢م).

وأما البيت الرابع: "أقذى العيون..." فكله متعلق بالخطب المشبه بالسهم (مسند)، وهو يوضح أثره القوى على (العين) أو (العيون) التى تعبر تعبيرا واضحا مؤثرا عن الحزن بما تسببه أى ترسله من الدموع، وإنما ذكر المدامع أى المآقى باعتبارها محل الدمع على سبيل المجاز، كما شبه الدموع الجارية بالفرصاد وهو صبغ أحمر، فكأنما امتزجت دموعه بالدم، أو بكت عيناه دما أو بكى قلبه دما مع دموع العين<sup>(١)</sup>، والطريف فى البيت تلك العلاقة السببية التى شخصت الخطب فشبهته بالريح العاصفة التى تجلب القذى فتسبب الدمع وتستجلبه، وذلك التناظر بين المدامع والخدين، وتعلق الشطر الثانى "تجرى على الخدين..." وهى المسند بالمدامع، وهى المسند إليه، مما يضيف تماسكا على العبارة.

والفعلان الأولان: أقذى، وأسبلت على وزن أفعَل، ليعبرا عن السببية والقضية، وهما يضيفان تشخيصا على الخطب يعزز جو الحزن المسيطر على الشاعر، وأما (تجرى) ففعل مضارع ينبض بالحركة التى رسمها الشاعر فى "خطب ألم" و"سهم أصاب"، على ما فىهما من استعارة، وعلى حين تتعلق تلك الأفعال بالخطب إذا بالشاعر ينتقل فى البيت الخامس إلى ضمير المتكلم: "ما كنت أحسبني أراع..." فالتفت الشاعر من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، وكأنما كان قد نسى نفسه نظرا لاستغراقه فى الخطب، مع ما ينطوى عليه هذا الالتفات من تنبيه المستمع، ويلفت سمعنا وانتباهنا كذلك تكرار ضمير المتكلم فى نفس العبارة: "ما كنت أحسبني أراع" التى ينفى بها عن نفسه الخوف نفيا مطلقا فيما مضى من عمره حتى ساعة حلول الخطب، الذى زاد انشاعر من هوله وفداحته بإسناده إلى المجهول وتكثيره: "أراع لحادث، حتى منيت به"، ثم أسنده للمعلوم "قاو هن أدى"، وهذا الانتقال من المجهول للمعلوم ينطوى على مفاجأة عظمت من هول الخطب<sup>(٢)</sup>، ورشحت جو الأسى والروعة، الذى لا ينفك الشاعر يحكم

(١) وهذا يذكرنا بأسطورة العين الباكية فى الأدب المصرى، ومن دموعها يظهر الكون بأسره.

(٢) الالتفات هو ترجوع عن خطاب الحاضر إلى انغائب والعكس، وفأنته تطرية إصغاء السامع وصيانة خاطره عن التمر... راجع: الرازى (زين الدين محمد بن أبى بكر): روضة الفصاحة - تحقيق أحمد النادى شعلة، ض ١. دار الطباعة المحمدية بالأزهر - القاهرة ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م، ص ٢٥٣..

تصويره، وهو جو لصيق بذات الشاعر التي يتكرر ظهورها بين فاعل ومفعول به ومضاف إليه في العبارات: كنت أحسبني، منيت، أدى.

إن التفات الشاعر من ضمير أنت إلى هو إلى أنا يناظر المراحل النفسية التي انتابته مع حلول الخطب، فالمفاجأة دفعته لنداء الموت نداء الشخص القريب المائل للعيان، فلما فرغ من ندائه تحدث عنه حديث الغائب الذي ولى ومضى، تاركا بنفسه جراحا غائرة جعلته يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم.

وكما ينتهى هذا البيت بالفعل "أوهن" العائد على الخطب، يبتدئ البيت التالي بالفعل في "أبليتى الحشرات"، مما يؤكد نفس الجو المسيطر، فذات الشاعر منفعلة مما بين خطب أو حادث (نكرة للتهويل من أمره) أوهن قوته، وبين الحشرات (المعرفة وكأنه قد ألفها لطول معاشته لها)، التي أبلته وأنهكته إلى الدرجة إلى كاد عواده لا يبصرونه. واستخدم الشاعر (حتى) في البيتين: "حتى منيت به..." و "حتى لم يكد جسمى يلوح..."، وهى في الحالين تعنى الغاية، وإن كانت تعنى السببية أيضا في التعبير الثانى. وقد استخدم البارودى "لم يكد" وهو فعل من أفعال المقاربة ليجعل مبالغته مقبولة. وإن كانت على أى حال تعزز من هول المصاب، وترسخ شعورنا بجو المأساة التي حلت بذلك الشاعر الفارس النبيل على نحو ما وصف نفسه فى مطلع القصيدة. وفكرة تحول الجسد حتى يكاد لا يرى إنما هى خرافة Fabula أحسن الشاعر تصويرها، وهى شائعة فى الأسطورة القديمة، إذ يتخفى مثلا الإله رع - وهو الظاهر - فى هيئة خافية لا ترى<sup>(١)</sup>.

وفى حين يقيم الشاعر موازنة بين الغائب فى "أبليتى"، والمتكلم المضممر فى الغائب: "لم يكد جسمى يلوح..."، يؤكد أيضا حضوره فى أتون الخطب فى "أستجد" وأسفه" وهما مضارعان يعبران عن المتكلم<sup>(٢)</sup>. والشاعر من جهة يستجد بالزفرات ويستعين بها وهى لافحة كالنار، بينما هو من جهة أخرى يسفه العبرات البادية للعيان ولا يستعين بها، بل يسفها وينسبها إلى الجهل. والبيت آية فى إظهار طابع الفارس

(١) وفى تصويرات ساعات الليل نجد الهة جلوسا على عروش هى أيضا غير مرئية.

(٢) وبينهما تناقض خفى، فأستجد تتطوى على الاحتياج، وأسفه تتطوى على الاكتفاء.

الحزين الذي يحمله إياؤه على تحمل النار اللافة<sup>(١)</sup>، ليتخفف بها من حزنه، ويمنعه من  
ذرف الدموع وإن كانت هي التي تخفف حقا من أساءه، والبارودي رغم إجادته تصويره  
لذلك الحرب - أو لنقل ذلك العدوان الذي فاجأه به الخطب، لا ينفك حريصا على مغالبة  
الدموع لأنها لا تليق بفارس ذي جلد، وكأنه يذكرنا بقول جرير: "لولا الحياء لها جنى  
استعبار". على أن البارودي لم يشر إلى هذا المعنى إلا في خاتمة الفصل الأول من  
قصيدته بينما صدر به جرير مرثيته.

ويجيد البارودي للمعنى ذاته في توليد أخاذ لدى رثاء ولده على، فيقول:

لولا لقاء الحياء لا عَضِدْتُ .. بالحلم هياما يحرق بالجلد  
لكن أبست نفسي الكريمة أن أنلم حد العزاء بالكمد  
قلبك قلبي عليك فالعين لا تبلى بالدمع رتبة الخلد  
فهنا تسامى الشاعر عن سفح الدموع إلى حيث يبكي قلبه بكاء مجازيا معنويا<sup>(٢)</sup>،  
بينما استعاض عن ذرف دموع العين على المرثية بالزفرات يستجدها.

وجملنا الحال: "وهي لوافح" و "وهي بوادي" تعدان من المقيدات للفعليين:  
أستجد ، وأسفة، كما أنهما تتوازنان معا لتصنعا إيقاعا جميلا لا يزال يتكرر في قصائد  
البارودي كلها حتى صار عنوانا لصياغة متينة امتاز بها الشاعر.

ومن المفاتيح الهامة لدراسة شعر البارودي وفهمه أنه يراعى عادة التوازن بين  
عباراته، وأجزائها، على نحو ما أوضحناه في البيت السابع، الذي يشتمل على حسن  
التقسيم ومراعاة النظير حتى نجد أن هناك تناظرا كاملا بين شطري البيت:

---

(١) وهذه سمة شائعة في كل شعر البارودي، فهو إن شاعر مطبوع يظهر طبعه وخلقه في كل ما ينظمه من  
شعر، وهذا ما عبر عنه العقاد في: شعراء مصر على نحو ما نشير إليه في الهوامش.

(٢) كما هي الحال في وصفه لبناته: "وقلوبهن من الهموم صوادي".



أستجد الزفرات، وهى لوافح . . . وأسفه العبرات، وهى بولادى

وقد أشرنا فى كل بيت أو مجموعة من الأبيات إلى هذه الظاهرة التى تدل على عناية البارودى بتقحيح شعره، وتجميله على نحو فريد، ليس فيه تكلف ولا تصنع. وهذه الصنعة اللفظية المتقنة تعود على معنى الشعر بالقوة ومبناه بالإحكام، ونحن نعتبرها - من وجهة نظرنا - من نواحي التأثير الهامة بالشعر المصرى (القديم)، إذ كان يدن الأديب آنذاك العناية بالعبارة وتقسيمها.

ولعلنا لا نخطئ إن قلنا إن البارودى كان أميل إلى الشعر العباسى لما تميز به من طلاوة وحسن صياغة، حتى أنه ترك لنا مختارات لثلاثين من الشعراء العرب معظمهم إن لم يكن جميعهم من الشعراء العباسيين<sup>(١)</sup>. وقد يرى البعض أن تأثير البارودى إنما كان بالشعر العباسى، ففيم الحديث إذن عن مصر وأدبها؟ لكننا نوضح أن البيئة الثقافية الأولى بتكوين الشاعر والتأثير فيه إنما هى بيئته المكانيّة أى مصر بأدبها وتراثها الثقافى، وإن كان ثمة تأثير للبيئة العربية ممثلاً فى الأدب العباسى أو غيره فإنما هو مكمل لذلك الأثر الأولى الأصل<sup>(٢)</sup>.

### □ رؤية لمطلع القصيدة وفصلها الأول:-

قدمت الأبيات السبعة الأولى تصويرات متوالية تدل على ثراء مخيلة الشاعر، وقد وقفنا بها وقفة سريعة، وهدفنا الآن أن نكشف عن دلالاتها مجتمعة، وعمما يقوم وراءها من أبعاد فنية وأساليب، من ذلك قدرة الشاعر على التصوير الملحمى والتعبير الرومانسى واستلهاهم الثقافة المصرية فى سياقات جديدة. وهذا ما نوضحه الآن.

**التصوير الملحمى :** نقلنا الشاعر إلى جو ملحمى، فصور لنا حرباً تدور بين المنون من جهة وبين الشاعر من جهة أخرى، فالمنون تقدح الزناد، وترمى بشعله النار،

(١) أول الشعراء فى "المختارات" هو بشار بن برد (٧١٤ - ٧٨٤) وهو من شعراء العصر العباسى الأول، والمختارات مصنفة حسب أغراض الشعر.

(٢) يفيض الباحثون فى تقرّظ الأدب المصرى (القديم) فىرى برونر أن المصريين أول من اخترع فن الكلام

الجميل راجع : Brunner. Literatur. S. 8-9

وتصوب السهام، فتصيب الشاعر في مقتل، وهو البطل ذو العزم الذي يعدل الفيلق في مضائقه وقوته، بينما يشبه عوده رمح الطراد. ولعلنا نلاحظ هذه الأمور التالية:

١- الملاحم العربية: لقد درجت العرب على وصف الحروب في أشعارهم، وأسموها بالأيام كيوم حلميه ويوم ذي قار، وهذه الحروب لم تكن تقجع اليد بالعدد الجم في الضحايا، لأن معظمها قائم على النهب والفرار بالغنيمة<sup>(١)</sup> وأيام العرب اكتسبت شهرة رائعة في الشعر الجاهلي، وظلت مضرب المثل عند الشعراء حتى يومنا هذا، وقد أفاد البارودي منها. والملحمة في الأصل شعر موضوعي يعبر عن بطولات شعبية غابرة تعبيرا يشف عن روح الشعب متجالية في وعيه الديني وأعرافه وتقاليده، فهي بمثابة الكتاب الأم للجامع لتراث ذلك الشعب<sup>(٢)</sup>

والجدير بالملاحظة أن شاعرنا البارودي ارتقى بفكرة الحرب المادية إلى حيث صور لنا حربا تصورية بين الردي والإنسان، فقدم تصورا فلسفيا أبحر من خلاله في أحاسيسه ووجدانه، فصاغ تجربة وجودية فريدة، مفعمة بالشعور، بعيدة عن التقليد. ولعل هذه الملاحظة تدحض ما قاله ابن رشيق: "إن النساء أشجى الناس قلوبا عند المصيبة وأشدّهم جزعا"<sup>(٣)</sup> كما يتضح لنا في ضوء هذا التقدير ثراء شعر الرثاء عند البارودي، وعمق دلالاته وتنوعها على عكس ما زعمه بعض النقاد ممن أشرنا إلى أقوالهم سابقا.

٢- أسلوب رومنسي: جمع الشاعر أمرين أساسيين، أولهما وصف تلك الحرب التصورية، وأما الثاني فوصف أثر تلك الحرب على نفسه. وقد استغرق الغرض

(١) البستاني (بطرس): الشعر الجاهلي، دار بطرس البستاني، بيروت ١٩٦٥، ص ٣٢.

(٢) راجع: بدوي (عبد الرحمن): فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ط ١، دار الشروق، بيروت ١٩٩٦، ص ٢١٠ - ٢١٥.

(٣) ابن رشيق: العدة: ٢: ١٤٥ - في: مخلوف (عبد الرؤف): ابن رشيق وتقد الشعر، ط ١، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٣، ص ٤٥٨.

وقارن: ابن رشيق: العدة: ٢: ١٥٤ إذ يؤكد صعوبة القول في المرأة المراثية لضيق الكلام عليها. بيد أن البارودي أثبت لنا العكس.

الأول الأبيات الثلاثة الأولى، وازدحم بالحوار الدرامي بينه وبين المنون<sup>(١)</sup>، فى مواجهة مباشرة بينهما، ووجدنا أن الحوار يشف عن حال القلق العميق حتى أن الشاعر يتعجب من فداحة الملمة كما تظهر فى تعبيرات مثل : أى زناد ، أية شعلة!، كما أنه يساوى بين حلول ذلك الخطيب ومقتله : "خطب ألم بساحتى .. أم سيم أصاب سوادى؟" ، وكما أوضحنا استخدم الشاعر أساليب إنشائية كثيرة كالتي استشهدنا بها الآن، وبعض الأساليب الخبرية التقريرية ليلائم غرضه الوصفى الكثيف. وأما الأبيات الأربعة التالية فتصور أثر الخطب على الشاعر تصويراً مركزاً، إذ تدمع عيناه، ويوهن آده، وتضويه الحسرة حتى يكاد جسمه لا يظهر لعوده، وهو رغم هذا يأبى أن يظهر باكياً ، ولكنه لا يجد مندوحة عن البكاء، فيسفه العبرات. وقد رأينا إلى أى حد أحكم البارودى عبارته الشعرية، وأتم صياغة الكلاسيكية، بيد أنه أجاد - أيما إجادة - التعبير الوجداني ، فاستبطن أدق أحاسيس الأنسى فى ثنايا قلبه، واستغرق فى تجربة الحزن، فتلونت عبارته بعدد الاستعارات والأخيلة التى أظهرنا جانباً منها من قبل<sup>(٢)</sup> وفى هذا دليل ساطع على رومنسية الشاعر، التى يؤكدنا كذلك المطلع الملحمى (الأبيات الثلاثة الأولى) ، فالرومنسيون جنحوا إلى التعبير عن الذات ومشاعرهما، وبنوا شكاواهم فى شعرهم، وطرحوا عواطفهم ، وصوروها تصويراً دقيقاً وصاغوا كذلك الملحمة الفلسفية، فعرفت من ملاحمهم القصيرة ملحمة "زلة الملك" للامارتين مثلاً<sup>(٣)</sup> وسنرى فى قصيدة البارودى أنها نموذج للشعر الأسرى المفعم بمشاعر الحب والمودة، وهو ما ميز الشعر الرومنسى الإنجليزى، وكان ووردزورث رائداً فى هذا الاتجاه<sup>(٤)</sup> يقول العلامة هلال : "وقد نبض الشعر الغنائى نهضة عظيمة بفضل الرومانتيكيين لاعتدادهم

(١) وهنا يتأكد لنا خطأ وصف الشعر العربى بأنه شعر غنائى وحسب ، فهو ينطوى على أبعاد درامية وأخرى شخية كما أوضحنا هنا.

(٢) وجدير بنا أن نعيد النظر فى البلاغة العظيمة التى انطوت عليها متون الأهرام المصرية - منذ نحو خمسة آلاف سنة - فهى تضم فى رأينا - مبادئ الاستعارة والكنائية والمجاز .. راجع دراستنا : الرمزية والاسطورة.

(٣) هلال (محمد غنيمى): الرومانتيكية (سابق) : ١٧٥ - ١٧٨، والمؤلف يصدد الحديث عن المدرسة الرومنسية الإنجليزية ، بينما نرى نحن أن فى شعر البارودى دلالات رومنسية واسعة.

(٤) عن ووردزورث راجع هلال : السابق : ١٧٩.

بالفرد ومشاعره .. والخيال عندهم هو الذى يـ . الصور، والصور وسائل تجسيم  
المشاعر والأفكار<sup>(١)</sup>

وجدير بنا فى هذا الصدد أن نستشهد بما قاله العلامة محمد صبرى إن هذه القصيدة  
تعد نموذجا للشعر الوجدانى، يقول ذلك الناقد: "هذه القصيدة من النوع الذى يسميه  
الإفرنج Poies intime وهو شعر الحياة المنزلية الباطنة، وإن إشارة البارودى  
إلى الدمع الذى سيلزم وسادته (على نحو ما سيتضح لاحقا) بعد فرقتها لأفضل  
عندى على بساطتها من ذلك الجبال وكسوف الشمس جزعا<sup>(٢)</sup> وهو يقارن هنا بين  
الصور العربية المعهودة فى الرثاء وما أتى به البارودى من تعبيرات وجدانية  
هامسة، كان فيها من المجددين فى تصورنا، فالتزام البارودى بالأطر الكلاسيكية  
الموروثة لم يمنعه من استحداث أساليب خاصة به ، وينبغى علينا أن نبحث فى ثنايا  
شعره عنها.

إن رومنسية البارودى تتجلى فى إطار القصيدة التقليدى فى أبهى صورة، إذ  
يشخص الموت والخطب، والأسى والحزن، والزفرات والعبرات، ويستغرق فى  
خيال يعيدنا لجو الأسطورة، فتندمج ذاته فى جزئيات الموضوع.

**٣- المصدر الثقافى للبارودى :** هكذا ندرك كيف جدد البارودى فى رثائياته  
على غير ما ذهب إليه معظم النقاد، فلا ترى إحدى الناقذات فيها إلا تكرار المعانى  
المألوفة، فتقول : "حتى فى الرثاء كان يكرر ما يقوله فى رثاء صديق عندما يرثى  
صديقا آخر" وتضرب لذلك مثلا بقول البارودى "فقدناه فقدان الشراب على الضما" فى  
رثاء الشدياق، وهو ما كرره تقريبا بنفس الألفاظ فى رثاء على رفاعة<sup>(٣)</sup> وهذا قول  
اتضح لنا تهافتة على نحو ما تقدم.

(١) هلال : الأدب المقارن، نهضة مصر ١٩٧٧ ، ص ٣٦٦.

(٢) صبرى (محدث) : أدب وتاريخ ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٧ ص ٦٠.

(٣) نفوسه سعيد: البارودى : ٢٩٠ - ٢٩١.



فها هو البارودي يصور شعره الحياة الأسرية تصويراً جياشاً يجعل من قصيدته عملاً أدبياً متميزاً نسيج وجده. وفي رأينا أن الأديب المصري (القديم) قدم لنا نموذجاً أولاً في هذا الصدد، من هذا تعاليم الحكيم يتاح حتب التي أولت مفهوم البيت والحياة الأسرية مكانه عظيمة، فقال مثلاً : "إذا بلغت مبلغ الاعتماد على ذاتك فأفسس لنفسك بيتاً، واتخذ لك ولداً لكي تتلّى رضا الله .."<sup>(١)</sup>، فليت والأسرة مكانة مركزية عند كل من أدبينا البارودي وبتاح حتب.

وحيث نبحث عن مصادر الجدة في هذه الأبيات التي تناولناها نجد أثر الأدب المصري (القديم) حاضراً . وهو أدب لهم يمت بعد وإن تقدم عهده ، إذ لم يزل حياً في خاطرنا ، تحتفظ به الذاكرة. وكانت الملحمة رافداً من روافد ذلك الأدب العظيم، التي لا نشك في أنها انتقلت عبر العصور في نماذج فريدة من أدب الملحمة الشعبي، الذي تمثله البارودي خير تمثيل،<sup>(٢)</sup> وأفاد من فنونه وأساليبه أيما إفادة، فإذا به يصيغ تعبيرات متفردة في هذه المراثية بيد أن موهبة الشاعر أمكنته من استلهم تلك الملاحم العظيمة ، والإفادة منها في غرض كالرثاء.

فقد صور الشاعر قديماً بطولات الملوك الفاتحين من أمثال سنوسرت الثالث ونحتس الثالث وسيتي الأول ورمسيس الثاني، وصور الصراع الملحمي بين رموز الخير: حور ورمز الشر: ست ، ومراحله التي طوقت بأرجاء مصر جميعها، فلم تغادر مقاطعة إلا شملتها. وأما الصراع الذي نحن بصددده فصراع الموت والحياة الذي تدور رحاه في وجدان الشاعر، وحسبك منه أن تكون ساحتها هي نفس ذلك الشاعر البطل. بلى، إنه صراع وجودي بالمعنى الفلسفي، أي ذلك الصراع الذي يحسه الشاعر بكل جوارحه، ويعاني كل لحظة من لحظاته، فيصوره على هذا النحو الفريد الذي ينبض به خاطره عفو الساعة<sup>(٣)</sup>، تصويراً ينطبق عليه قول أوغسطين:

(١) من تعاليم بتاح حتب - راجع : Brunner. Weisheit. S. 116

(٢) على نحو ما يظهر في فخرياته التي تزخر بتشبيهات أسطورية لبطلته ، كما في قصيدته في معارضة النواصي التي يقول فيها :

" وفيت بماظن الكرام فراسة .. بأمرى ، ومثلى بالقوفاء جدير "

(٣) وهذا دليل على أن شعر الرثاء قد تطور على يد البارودي في القرن ١٩.

"الصورة في العقل وفي الأدب عمل في تفسير الإنسان الروحي لجسدية الطبيعة  
التي تصبح فيها موضوعات للعالم المادية إشارات لغرض إلهي ولقوة خالقة"<sup>(١)</sup>

## – تحليل الكلمات والألفاظ في السياق :

ليست عنايتنا بالألفاظ في حد ذاتها ، بل إن موضوع النقد هو العبارة التي تنتظم  
فيها الألفاظ في علاقات بنائية على نحو ما أوضح الجرجاني : "والألفاظ لا تفيد حتى  
تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب  
والترتيب"<sup>(٢)</sup> فلقد قطن إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من  
العلاقات"<sup>(٣)</sup>

ولكننا نستخدم الألفاظ – وحولها الدلالية في هذا الموضع للتدليل على البعد  
الدرامي في القصيدة، وقد صنفنا تلك الألفاظ في حقول ثلاثة رئيسة: أما أولها فيشمل

ألفاظا نارية في جوهرها، وما يوائمها من متعلقات ، مثل : زناد (قد حث أي زناد)  
شعله (أطرت أية شعله)، الزفرات ولوافح (اسجد الزفرات وهي لوافح)، فهذه كلها  
ألفاظ تأتي في سياق الحرب المستعرة التي تعلنها المنون على الإنسان.

وأما الحقل الثاني فيضم ألفاظا حربية في جوهرها ودلالاتها، مثل : حملة فيلق،  
رمح طراد، والتعبيران معا يصوران بأس الشاعر (وهو هنا القرن أو الخصم الذي  
تسعى المنون إلى منازلته ومصاولته) ، وكذا : خطب ، سهم ، وهما يصبان في خانة  
المنون : خطب ألم بساحي ، سهم أصاب سوادى"<sup>(٤)</sup>

---

(١) راجع : الرباعي (عبد القادر) : الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكائناني، أريد . الأردن . ط ٢ ،  
١٩٩٥ ، ص ١١٩ .

(٢) الجرجاني (عبد القادر) : أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني ، ط ١ ، جدة  
١٤١٢هـ / ١٩٩١م ، ص ٤ .

(٣) مندور (محمد) : انتقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر . القاهرة، بدون تاريخ ، ص ٢٣٤ .

(٤) وتصوير المنون على هذا النحو يجمع النقيضين من السكون المنطق الذي تعنيه المنون، والحركة المفروضة  
التي عبر عنها الشاعر في قوله "خطب ألم" و "سهم أصاب .."

وينجح الشاعر عبر هذه السياقات في تحديد ملامح لوحته الشعرية، وإضفاء لمساته الوجدانية الخاصة به، فهو يصدد وصف موقف متفرد بين أصحاب المراثى. وغنى عن البيان أن كل هذه العبارات تستدعى في خواطرننا تفاصيل الملحمة وتعيد إحياءها في مخيلتنا.

وأما الحقل الثالث فيضم ما يمكن تسميته الألفاظ المائية التى تتناقض بدرجة ما مع ألفاظ الحقلين السابقين مثل : العيون (أقذى العيون) ، مدامع (فأسبلت بدماع) ، وأعين (جسمى يلوح لأعين العواد) ، العبرات (وأسفه العبرات) .. والعيون تستدعى نبع المياه الدافق الذى يفيض بالحياة الأبدية ضد نار المنون وغارة الموت، كما تستدعى منابع الحياة من شمس وقمر (فهما عينا السماء فى الأسطورة) ، وقوة الإبصار ومصدر المعرفة (النظر بالعين وإدراك ما تراه) ، وفوق كل هذا مصدر الدمع الذى تذرفه العين حزنا، وهو موقف البكاء الأسطورى الذى ينطوى على فعل الخلق. وعلى هذا النحو نراجع قول الشاعر:

أقذى العيون فأسبلت بدماع .. تجرى على الخدين كالفرصاد  
فنجد فيه صدى مقاومة العيون لتيار الفناء والعدم بما تذرفه من دموع خلقت منها  
الكائنات على نحو ما صورته الأسطورة قديما.

إن اجتماع هذه الحقول معا يدل على انشغال خاطر الشاعر بذلك الصراع الوجودى الدائر بين الدهر والإنسان ، أى أنه تجاوز حدود الحدث فى حد ذاته، كي يصل إلى أفق أوسع، وهو فكرة الصراع، بيد أنه عرضها عرضا وجدانيا مؤثرا ، هو فى رأينا آية فى الرمزية . التى اكتمل لدى المصرى قديما التعبير عنها، فيقول هيجل: "تجد المثل الأكمل لتصور الشكل الرمزى فى مصر. إن مصر هى أرض الرمز الذى يهدف إلى اكتناه الروح بذاتها"<sup>(١)</sup>

والرمز ذو صلة أكيدة بالصورة الشعرية التى هى وسيلة التعبير عنه، وهى انعكاس لحقيقة الشئ ، فهى من ثم وسيلة جمالية تعيننا على اكتشاف الحياة، إذ تصور لنا تجربة

(١) بدوى : فلسفة الجمال والفن عند هيجل : ٢٢٨.

إنسانية عميقة مستندة إلى رموز تتبع عن العاطفة<sup>(١)</sup>، وإن التقديم الشكلي للأشياء الذى تمتاز به الصورة يأتى من تشكيل الشاعر الخاص للكون عن طريق فكره المشحون بالعاطفة وبالتالي فتح منافذ للكون الجديد زمانا ومكانا حتى يدخل منها الآخرون بعد أن يكونوا قد توحدوا معه<sup>(٢)</sup> وشاعرنا البارودى قدم مجموعة متتالية من الصور الوجدانية الأخاذة التى يعز أن تجتمع فى صعيد واحد.

## ٢ - وصف حال بناته : ويشمل الأبيات التالية (من ٨ إلى ١٤ فى القصيدة):

١. لا لوعتى تدع الفؤاد، ولا يدي .. تقوى على رد الحبيب الغادى
٢. يا دهر فيم فجعتنى بحليلة .. كانت خلاصة عدتى وعتادى
٣. إن كنت لم ترحم ضنأى لبعدها .. أفلا رحمت من الأسى أولادى؟
٤. أفرد تهن فلم ينمن توجعا .. قرحتى العيون رواجق الأكباد
٥. ألقين در عقودهن وصغن من .. در الدموع قلائد الأجياد
٦. يبكين من وله فراق حفية .. كانت لهن كثيرة الإسعاد
٧. فخدودهن من الدموع ندية .. وقلوبهن من الهموم صوادی

**المعنى العام :** بعد وصف حال الشاعر ذاته ينتقل لتبيان حال بناته، وإنما هو ينتقل من الذات للآخر، فيؤكد على تمكن الحزن من فؤاده، وعدم قدرته على استعادة الراحلة<sup>١</sup>، التى فجعه الدهر فيها، وكانت عدته وعتاده أى كل ما لديه لمواجهة الحدث الجلل<sup>٢</sup>، ويحسن التخلص فى استفهام بلاغى فيسأل الدهر لماذا لم يرحم بناته إن كان لم يرحمه هو نفسه<sup>٣</sup>، وقد غيب أمهن فجعلن وحيدات لا ينمن من الشكوى، وقد تقرحت عيونهن لكثرة البكاء، واضطربت أكبادهن حزنا<sup>٤</sup>. لذلك استعاضن عن در العقود بدر الدموع ينظمنه حول أعناقهن<sup>٥</sup>، باكيات عن وله وحزن أما كريمة كانت تحرص على إسعادهن حتى ابتلت خدودهن وجفت قلوبهن حزنا<sup>(٦)</sup>

(١) الرباعى : الصورة الفنية : ١١٩ - ١٢١

(٢) الرباعى : السابق : ١٢٠.

(٣) وصدى القلوب مجاز : إذ أنه كناية عن الحزن الشديد.



٥- **التحليل** : لقد اختار المعنى العبارات الملائمة له. إن جاز لنا استعارة تعبير عبد القاهر<sup>(١)</sup>، وهذا الاختيار رهن في رأينا بصديق الحدس لدى الشاعر وحضور بديهيته، فهو لا يتم إلا في تلقائية. هنالك إذن تسلسل حدسي بين الأفكار يشبه تسلسل الماء في الغدير، فالبيتان الأولان يعمقان إحساسنا بمصيبة الشاعر، الذي وظف النفي في توازن فريد: لا لوعى تدع .. ، ولا يدى تقوى.. (لاحظ حسن التقسيم في العبارة، ومطابقته في الفعل المتعدى) والكناية عن ... والكناية عن الضعف وفقدان الحيلة، كما وظف النداء: يا دهر .. فشخص الدهر وعظمه ليعظم من الخطب الذي رماه به الدهر، على نحو ما شخص الموت من قبل، ويسأله - استمرارا للحوار الدرامي - سؤال المنكر فعملته فثمة نداء واستفهام ، وفى الاستفهام تطلب ما هو فى الخارج ليحصل فى ذهنك نقش له مطابق، وفيما سواه - أى النداء - تنقش فى ذهنك ثم تطلب أن يحصل له فى الخارج مطابق، فنقش الدهن فى الأول - الاستفهام - تابع وفى الثانى متبوع<sup>(٢)</sup> .

وفى البيتين تحضر (المرثية) حضورا بديهيًا سافرا ، فهى (الحبيب الغادى) المعروف و(حليمة) النكرة ثم هى (خلاصة عدتى وعتادى) أى كل شئ كان لى ، أو كنت أدخره للزمان، ومن هنا جاء الفعل الماضى (كانت خلاصة ..) ملائما للسياق تماما<sup>(٣)</sup> . ولكل دلالاته ، فالحبيب الغادى أى الذهاب فى أول النهار ينتظر عودته، كالطير تغدو ثم ترجع. إن ثمة رحلة تبدأ بالغدو، ولا تتم إلا بالعودة، وجمال التعبير أنه أطلق العنان لخيالنا لكى نستنتج النهاية، وأنه عبر بالغدو بديلا عن الرحيل، فالغدو يشع بالتفاؤل أملا فى عودة الغادى ، ويشع بقوة الغادى (مما يلائم وفاة زوجه فى ريعان شبابه<sup>(٤)</sup>). وأما

(١) نجرجاني : دلائل الإعجاز : ٤٨ - فى : خفاجى (محمد عبد المنعم وآخرون) : الأسبوعية والبيان العربى.

ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م ، ص ١٢٩ وما بعدها.

(٢) نساكى (يوسف بن أبى بكرت ٦٢٦هـ) : مفتاح العلوم ، ط١، تحقيق : نعيم زرزور . دار الكتب العلمية. بيروت ١٤٠٢ هـ ، ط ٢ : ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ، ص ٣٠٤.

(٣) هنا يتأكد معنى الرثاء حقاً، إذ يبكى الشاعر المتوفاة ويردد محاسنها ويعددها، وهو ما أبدع فيه البارودى عنى غير مثال سبقه فى الشعر العربى.

(٤) ونعل تعبير (الغادى) يعكس أمل الشاعر فى عودة الفقيده، فالغدو يقتضى الإياب والعودة ضرورة، ونعلم أنها توفيت فى السابعة والثلاثين من عمرها وكأنها الغائبة (حتحور) التى غدت إلى النوبة ثم عادت إلى روع فى مدينة الشمس.

(حليلة) فمنكرة للتعظيم من شأنها ، فهي سليلة بيت كريم ، وأما (خلاصة عدنى وعداى) فتعيدنا إلى أفق الخيال الحربى ثلثية، فهي أفضل ما بقى لديه من آلات وعدد ينود بها ويدافع عن نفسه<sup>(١)</sup> وهذا يدلنا على مقدار خسارته فى فقدما ، مما لو هنه وأضناه.

ويستمر تشخيص الدهر فى البيت الثالث، فى أسلوب شرط يجمع التضاد بين فعله وجوابه: إن كنت لم ترحم .. أفلا رحمت .. ، وجواب الشرط سؤال مجازى يفيد الاستعطاف ، وهو شعور يوائم حال الفقد والرتاء، وقد عززت (ضناى) أى مرضى من جو المأساة، ومن الملائم للسياق كذلك غياب الشاعر وغياب أى إشارة إليه فى الأبيات الأربعة التالية المخصصة لتصوير حال الأولاد (بنات الشاعر).<sup>(٢)</sup> والضمنى من الألفاظ الشائعة على السنة المصريين فى حياتهم اليومية وفى أمثالهم، كما فى قولهم: يا ضناى!

وتأتى الإجابة عن الاستفهام المجازى فى أربعة أبيات تجسد مشاعر البنات التكللى على نحو لم نعهده فى الشعر العربى، حتى ذهب النقاد إلى صعوبة أن يرثى الشاعر امرأة ، وأكدوا مذهبهم بأن قالوا إن النساء هن اللاتى يجزن الرثاء لأنهن أشجى.قلوبا كما قال ابن رشيق ، الذى (يعدد موطن يرى أن الرثاء فيها جد صعب ، فمن ذلك أن يرثى الشاعر طفلا أو امرأة (لضيق للكلام فيهما) .."<sup>(٣)</sup>.

أجل ! لقد صور الشاعر مشاعر بناته تجاه الفقيدة أحسن تصوير ، ولم يتوقف عند حد مشاعره هو نفسه، وإن كان النقاد يرون صعوبة هذا فى محدوديته. فلنا إذن أن نسأل كيف تمكن البارودى من تقمص نور بناته ليصف مشاعرهن بهذه الدقة. والأبيات الثلاثة الأولى تبدأ بأفعال مضارعة أو مرتبطة بالمضارع: أفريتهن ، لم ينمن ، ألقين ، صغن ، يبكين .. والفاعل فى (أفريتهن) هو الدهر ذلك الخصم المائل فى وجدان الشاعر ، وقد بالغ الشاعر مبالغة فريدة خادمة للمعنى، فاستخدم ثلاثة أحوال ليصف بها

(١) وهنا تتجلى مشاعر الفارس واضحة، وكأنا يعوض الشاعر عن حياة الدعة فى مفاهى بمعرفة تخيلية بينه وبين الدهر، كما تتبدى خصوصية اللغة الشعرية، إذ تحفل بتعبيرات مجازية.

(٢) وهذا نموذج رومنى، إذ تقمص الشاعر نور بناته، فمزج ذقه بالآخر معبرا عن أدق المشاعر والخلجات.

(٣) مخلوف: ابن رشيق (مرجع سابق) : ٥٩؛

الفعل فى (لم ينمن) ، وهى : توجعا<sup>(١)</sup> ، قرحى العيون، رواجف الأكباد، وهى جميعها تشرح أسباب عدم النوم، وهى التوجع - وتوحى بشدة الألم والشكوى، وأما تفرح العيون وزجيف الأكباد فكناية تتطوى على المبالغة لتقيد الحزن وتشييع الإحساس بالتجربة الشعرية<sup>(٢)</sup>.

وفى "ألقين در عقودهن .." يصور الفعل استمرار الإلقاء، وإن يكن ماضيا ، وإلقاء العقود تعبير مجازى فيه كناية عن الغضب والرفض ، "ألقين در عقودهن، وصغن من در الدموع.."، وكلمه الدر استخدمت مرتين مرة فى سياقها الحقيقى: در عقودهن، ومرة مجازا : در الدموع، وجاءت "قلائد الأجياد" لتتم المعنى ، فيطوق الدمع أجيادهن وكأنهن يظهرنه كحلية<sup>(٣)</sup>.

ويصرح البيت التالى "يكيين من وله .." بما أضمره وكنى عنه قبله ، ومن بيانية تشرح السبب، وهو الوله أى الحزن الذى قد يذهب بالعقل. وأما قوله "فراق حفية كانت نهن كثيرة الإنسعاد" ففيه حسن تعريف بالفقيدة يجعلها حاضرة بوجدانها وحنوها على بناتها رغم وفاتها. ولعن مما ينطبق على وصف هذه الأبيات ما قاله الأصمعى : "الشعر ما قل لفظة وسهل نوق معناه ولطف، وإذا سمعته ظننت أنك تتاله، فإذا حاولت وجدته بعيدا، وما عدا ذلك فهو كلام منظوم"<sup>(٤)</sup> هكذا استكمل الشاعر تصوير لوعة بناته ظاهرا وباطنا . كما شرح سبب تلك اللوعة، فأوضح أنه افتقاد حنان أمهن وعطفها.

وفى البيت الأخير لا يوجد أى فعل بل جملتان اسميتان، راعى فيهما الشاعر كعادته النظير، وأحكم الموازنة بينهما ، وجمع لذلك المقابلة بين : خدودهن وقلوبهن، ونديّة صوادي، وهو ما يعرف بالتدبيج، الذى جاء بلا تكلف مصداقا لمذهب عبد القاهر.

(١) وهى تميز.

(٢) وكل تلك العبارات الواردة بعد (لم ينمن) إنما تقيد الفعل أو قل إنها تضيف إليه لمحات تصويرية بارعة.

(٣) إمعانا فى صدق التعبير عن طبيعة النساء وحبهن للتزين. ويمكننا القول إن ثمة استعارتين إحداهما

تحقيقية: ألقين در عقودهن، والأخرى تخيلية .. بتعبير البلاغيين وهى : صغن من در الدموع.. عن

الاستعارة التحقيقية والتخيلية راجع: السكاكى : مفتاح العلوم : ٣٧٧ وما بعدها

(٤) المظفر بن سعيد العلوى: نضرة الإغريض فى نصرة القريض : ١٠ - فى : راضى : نظرية اللغة : ٣٧.

□ **تعليق :** فى هذا الفصل استطرد الشاعر من مواجهة الموت إلى وصف حزن بناته، ولعل الغرضين الاثنين جديان بالمقارنة بشعر الرثاء التقليدى<sup>(١)</sup> فلقد استهل الشاعر قصيدته بوصف ملحمى رائع، وانتقل ببراعة إلى وصف حال نفسية فريدة، فوصفها وصفا رائعا أيضا ، ولعل حلقة الوصل بين هذين الغرضين هى البيت التالى:

لا لوعتى تدع الفؤاد ولا يدى .. تقوى على رد الحبيب الغادى

وفيه يعبر الشاعر عن لوعة الفؤاد، والعجز عن استعادة الفقيده ، فجمع بين الفؤاد الملتاع واليد القاصرة عن إدراك المراد. وليس أدل على ارتباط خاطر الشاعر بيناته من التوبة بحزنهن واستغراقه فى وصف مشاعرهن فى هذه القصيدة، وهو ما يناظر تذكره لطيف ابنته سميرة وأخواتها فى سرندييته الشهيرة التى مطلعها<sup>(٢)</sup>

تأوب طيف من سميرة زائر .. وما لطيف إلا ما تربه الخواطر  
طوى سدة الظلماء والليل ضارب .. بأرواقه والنجم بالأفق حائر  
فيالك من طيف ألم ودونه .. محيط من البحر الجنوبي زاهر  
تخطى إلى الأرض وجدا، وماله .. سوى نزوات الشوق حاد وزاجر

لقد انتقل الشاعر فى هذا الفصل إلى الآخر، وبالأحرى بناته، فاستوفى وصف حالهن وصنا رومنسيا مؤثرا قوامه الأرق والسهد، وتقرح العيون والأكباد ، والهم والوله ظاهرا وباطنا، فلم يركن إلى الصور المعهودة ولا الموروثة من انهداد الجبال وانكدار الكواكب<sup>(٣)</sup>

### ٣- حوار مع الزوجة ورثاؤها: (الأبيات من ١٥ إلى ٢٤):

١. أسليلة القمرين أى فجيعة .. حلت لفقدك بين هذا النادى!
٢. أعزز على بأن أراك رهينة .. فى جوف أغبر قائم الأسداد

(١) انذى يصور عادة عظم شأن الفقيده بما حدث فى الكون من اضطراب لفقدته على نحو ما ذكره ابن رشيق.

(٢) ديوان البارودى : ٢ : ٨١.

(٣) وشأن بين تلك الصور التقليدية التى فقدت رونقها . وصارت نمونجا للاقتعال والتصنع، وتلك الصور المعبرة عن مشاعر البنات الصغيرات!



٣. أو أن تبينى عن قرارة منزل .. كنت الضياء له بكل سواد
٤. لو كان هذا الدهر يقبل فدية .. بالنفس عنك لكنت أول فداى
٥. أو كان يرهب صولة من فائك .. لفعلت فعل الحارث بن عباد
٦. لكنها الأقدار، ليس بفاجع .. فيها سوى التسليم والإخلاق
٧. فبأى مقدرة أرد يد الأسى .. عني ، وقد ملكت عنان رشادي؟
٨. أفأستعين الصبر وهو قساوة .. أم أصحب السلوان وهو تعادى؟
٩. جزع الفتى سمة الوفاء، وصبره .. غدر يدل به على الأحقاد
١٠. ومن البلية أن يسام أخو الأسى .. رعى التجلد وهو غير جماد

**المعنى العام:** ينادى الشاعر زوجه بآبنة القمرين أى الأبوين الماجدين، مستعظما مصيبة فقدما بين نادية أى أهله وعشيرته، فمن الصعب عليه أن تحل فى قبر أسود أغبر قاتم الجدران، أو أن ترحل عن قرارة منزل كانت تضيقه فى الظلمة ، ولعله يعنى القلب بالمنزل! يلتفت إلى الدهر دون أن يلتفت عن طيف زوجه، فيعرض عليه أن يفديها بنفسه ، بل يعرض أمرا آخر ، وهو أن يتحدى الدهر لو كان ذلك ممكنا، فيصنع صنيع الحارث بن عباد البكرى، وهو فارس شاعر معدود انتصر لقومه بنى بكر فى حرب البسوس. ولكن لا راد للقدر، ولا مناص من الرضا والصبر. ويتذكر الشاعر حزنه فيتسائل منكرا عن كيفية رده ودفعه، وقد تمكن منه، فهل يستعين بالصبر وهو قسوة فى نظر الحزين، أم يحاول السلوى وهى النسيان الذى يدل على العداوة؟ والاستفهام إنكارى فى الحالين، ويؤكد أن الوفاء فى الجزع، وما الصبر إلا غبر يعنى البغض والحقد فى هذه الحال. ومن المصيبة أن يرغب الإنسان على التزام الصبر، فهو شاعر حساس وليس جمادا. ويمضى مؤكدا هذا المعنى، فيعلن أن أضلاع صدره موضع الفؤاد لن تهذا أبدا ، وأن فراشة لن يلين لفراقها، فسيظل حزينا، يصاحب الحزن مسيرته، ويلزم الدمع وساده . يستيقظ كل يوم على نكراها حتى يدركه النعاس فتكون آخر ذكراه أيضا.

**التحليل:** بعد ما صور الشاعر بدقة مشاعر بناته انتقل مباشرة لخطاب زوجه وراثتها فى ثلاثة الأبيات الأولى، وبينما عرض صورة بطولية يتحدى فيها الدهر - وهو يشير

للردى. مفتخرا بشجاعته ولو ضمنا. ثم نراه مستكينا مستسلما راضيا بالقضاء، ولكنه يلتمس العذر لنفسه فى جزعه ووليه وأساه، ليقرر أنه سوف يظل وفيا لذكرى زوجته<sup>(١)</sup>.

وفى الأبيات الثلاثة الأولى يتجلى صراع النور والظلمة، وهو صراع يحدث فى نفس الشاعر قبل أن يكون خارجها، فكفى عن زوجه بسليمة القمرين، أى ابنه الشمس والقمر (الضياء والنور)، وناداهما: أسليمة .. نظرا لقربها من نفسه، وعظم مصابه فيها فقال: أى فجيعة! ولا نجدنا نافذة يتصل عبرها الشاعر بمرايا مثل الشمس والقمر إلا الأسطورة، والخيال المتوارث، وهو ما يظهر فى المراثى الشعبية فى قولهم: "ياوش القمر سبحان خلاقه"<sup>(٢)</sup>. وقد قرن الشاعر النداء والتعجب السابقين بأسلوب تعجب نال فقال: أعزز على: معززا معنى الفقد بأن جعلها (رهينة) فى قبر بالغ فى سواده، فهو "جوف أغبر قائم الأسدا"، فأخذ من ذلك القبر الأسود المغبر ذى الجدران الداكنة جوفه، على نحو ما يحكى فى الأدب الشعبى: "ولا يعجبك قبرى ولا رخامه من فوق واسع، وتحت يا ضلامه"<sup>(٣)</sup> وتشبيه البارودى يحيلنا إلى ما قال تأبط شراً:

وواد كجوف العير قفر قطعته .. به الذئب يعوى كالخليع المعيل<sup>(٤)</sup>

وفى البيت التالى: "لو أن تبينى .." عطف على التعجب السابق لاستكمال معنى الفقد والتكىد، وتأكيد على تشبيهها بالشمس: "كنت الضياء له بكل سواد"، والجميل أن فقد الشمس فى البيت الأول يحيل ضرورة إلى ارتهانها فى القبر الأغبر، وبينها عن قوارة

---

<sup>(١)</sup> شاع فى الأدب المصرى - لا سيما انشغاهى منه - الحوار مع المتوفى، وهو تقليد ورثناه مسيحيين ومسلمين. مما يتبدى فى أكتاف الرسائل التى يرسلها المريدون للقديس الشهيد مارجرس أو الإمام الشافعى وغيرهما من الأولياء والقديسين.

<sup>(٢)</sup> حبنى (عبد الحليم): المراثى الشعبية ص ١٢٠.

<sup>(٣)</sup> عبد الحليم حبنى: المراثى الشعبية: ٢٧٦.

<sup>(٤)</sup> والبيت وتليه ثلاثة أبيات أخرى فى وصف رحلة الصحراء ولقاء الذئب، وهى تدمج أحياناً فى معقاة امرئ القيس. وثمة تشبيه مقارب لتبارودى يصف فيه سرنديب فى "كشف انعمة" فيقول:

فى بلدة متر جوف العير نست أرى .. فيها سوى أمم تحنو على صنم

المنزل.<sup>(١)</sup> فإذا راجعنا مفردات تلك الأبيات الثلاثة وجدناها تدور بين مرادفات النور والظلمة والفقد، الأمر الذى يدل على استغراق الشاعر فى حاله الوجدانية، ووحدة مشاعره، وقدرته على التعبير بعبارات موحية مشعة بالاستعارات والدلالات.<sup>(٢)</sup>

وعلى نحو ما احتدم الصراع بين النور والظلمة فى هذه الأبيات نجد أن ثمة صراعا دراميا آخر فى انتظارنا فى الأبيات الثلاثة التالية : "لو كان هذا الدهر .."، وهو صراع ملحمى طرفاه الشاعر والدهر، أو صراع الموت والحياة، فيضع الشاعر حياته كلها فدية للفقيدة، وعبر بلو عن استحالة هذه التضحية، التى تستحثنا للتفكير فى سبب استحالتها: أهو حلول الموت فعلا، أم غموض معنى الدهر، والتساؤل عن ماهيته، وكذلك معنى التضحية ودلالاتها. وبقدر إصرار الشاعر على عرض الفدية نتصور قدر التضحية وعظمتها، ولذلك يأتى الإغراق (المبالغة) منطقيا مقبولا حيث يستأنف قائلا: "أو كان يرهب صولة .."، وتدهشنا موادة الأمثلة التاريخية للسياق، فيذكر الحارث بن عباد أحد أبطال العرب فى الجاهلية، وهذا يعنى حضور بديهة الشاعر، وقدرته على تضمين أبياته برموز تاريخية ذات مغزى مستدعيا فى الوقت ذاته معنى التضحية التى دارت حولها أسطورة الصراع بين حور وست<sup>(٣)</sup>. وبقدر ما نجد فى جملة الشرط المستحيلتين من فخر ومصالوة نجد تطامنا وتسليما بالقدر فى البيت الأخير : "لكنها الأقدار .."<sup>(٤)</sup> وهنا تتجلى الشخصية المصرية الحقة التى تؤمن بالقدر، وتسلم أمرها إلى الله، فترضى بعد سخط، وتطمئن بعد التياح، فهى لا تتفك شديدة الارتباط بمن تحب، حتى أنها تسرف فى التعبير عن مشاعر الألم والحزن.

ويمضى الشاعر فى جملة الأبيات التالية فى نهج الجزع والوله، فيشخص الأسى : "أرد يد الأسى" و "قد ملكت عنان رشادى"، والعبارتان غنيتان بالخيال من مجاز واستعارة،

(١) والراجع أن المنزل هنا هو قلبه.

(٢) وهذا دليل آخر على ما استحدثه البارودى فى الرثاء.

(٣) إذ أراد حور أن ينتقم لمقتل أبيه أوزير على يد عمه الشرير ست، وهذه الأسطورة تستخدم ظواهر العالم الطبيعي رموزا للأفعال الأخلاقية - راجع: بدوى : فلسفة الجمال : ٢٢٩ - ٢٣٠.

(٤) بل إن المصرى ليتوسع فى معنى القدر، فيجمله فى بعض الأحيان نتيجة تقاعسه وتقصيره.

والمجاز فيه الاتساع والتوكيد والتشبيه كما ذهب ابن جني<sup>(١)</sup> فيد الأسى، فيها اتساع وهو زيادة اليد للأسى، ومن دلالاتها القوة والبأس، وفيها التوكيد وهو الإخبار عن العرض بما يخبر به عن الجوهر، وفيها التشبيه وهو تشخيص الأسى. والشاعر استعار اليد للأسى كما استعارها للمنون في مطلع القصيدة فقال: أيد المنون .. وهو ينفي أن يكون قادرا على ردها حين يستقهم قائلا: فيأى مقدرة أرد يد الأسى؟ ويأتى بما يوائم ذلك، فهي "ملكك عنان رشادى" كناية عن ذهاب العقل<sup>(٢)</sup> وفي قوله: "أفأستعين الصبر .. أم أضحب السلوان ..؟" استقهم إنكارى أيضا، فهو ينكر الصبر لأنه قسوة، والسلوان لأنه تغادى، وقد وازن الشاعر بين أجزاء العبارتين السؤالين، كما شبه الصبر بالصدق المستعان، والسلوان بالصاحب الوفى، وإنما هو يعبر عن قلقه الجامح، واضطرابه الشديد، حتى انقلبت المعايير في نظره على هذا النحو، الأمر الذى أكدته فى البيت التالى: "جزع الفتى سمة الوفاء .."، فقصر الوفاء على الجزع على نحو ما اعتبر الصبر قساوة، وصدر البيت ينبئ عن عجزه، لأنه معكوسه، وهو: "وصبره غدر يدل به على الأحقاد"<sup>(٣)</sup>، ومسند "صبره" يشغل الشطر الثانى للبيت كله، وهو ما يؤكد أن الصبر نوع من الجفاء فى هذه الحال. ولعل هذا البيت نموذج للشعر الجيد - فى تصور قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) - الذى "أثبت صدوره متونه" أى عبرت مقدماته عن آخره، وهكذا جمع البارودى كما قال العقاد "بين إحكام الصناعات وشرف العبارة وضدق الإبانة عن كل سريرة من سرائره وكل لون من ألوان طبعه فى غير سخف ولا استرخاء"<sup>(٤)</sup>. ثم يستوى التعبير فى حكمة جلية:

"ومن البلية أن يسام أخو الأسى .. رعى التجلد وهو غير جماد!"

(١) ابنى جنى، أبو الفتح عثمان: والخصائص، تحقيق محمد على النجار، ط ٢، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥ م، ج ٢، ص ٤٤٢.

(٢) واليد هنا ترمز للقوة والهيمنة، وهى ذات رموز أخرى فى تراث الأمم منها العطاء والأخذ، والرحمة والبطش .. انج. راجع: خليل احمد خليل: معجم أرموز، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١: ١٩٩٥، ص ١٨٧.

(٣) وكأنما توقع الشاعر استغراب تشبيه الصبر بالغدر، فأكد قائلا إنه غدر يدل على الأحقاد ليزيل أى لبس لدى السامع..

(٤) العقاد: شعراء مصر: ١٤٠.



ونشأ عن أوجه الجمال في تلك الحكمة: أهي في الاستعارة التي جعلت صاحب الحزن كالسائمة التي تترك لترعى الصبر، أم في قوله " وهو غير جماد" الذي يفرق به بين ما لا حس له؟ أم في كناية عن نفسه بـ "أخو الأسى" <sup>(١)</sup>، وابتكار علاقة الأخوة اللصيقة هذه؟ أم في سياق البيت كله الذي ينطوي على التعجب...

أم في سياق البيت كله الذي ينطوي على التعجب من حلول الخطب، ويعكس فرط إحساس الشاعر، فهو أخو الأسى، وكأنهما صارا متلازمين كالأخوين، وهو الذي يرعى التجلد، أي يحافظ عليه، وهو غير جماد أي حي نو إحساس. إن هذا البيت يؤكد أهمية السياق الذي تنتظم فيه الألفاظ <sup>(٢)</sup>.

وتنتظم الأبيات الثلاثة الأخيرة فكرة استمرار الخطب وتولد الجزع والأسى. لتؤكد حال الشاعر حين افتقد رشده، وذهب الوله بعقله، فأصبح يرى الصبر جحودا بلى غدرا، والسلوان عداوة، وأما الوفاء الحق فليس إلا في الجزع. إن هذا البيت وسابقه دليلان على أن يد الأسى قد ملكت عنان عقله. والبارودي في ملامته بين عناصر استعاراته الغزيرة، وموازناته بين أجزاء عباراته، إنما يصدر عن طبع وإدراك لأسوار البلاغة، فيتميز شعره بقرب المأخذ وسهولة المأني <sup>(٣)</sup>، "فاللفظ لا يستغلق ولا يشتهبه معناه، لا يصعب الوقوف عليه، وليس هو بغريب وحشي يستكره لكونه غير مألوف..." <sup>(٤)</sup>. على نحو ما قال عبد القاهر قديما.

بل إن خير ما يصدق على شعر البارودي من نقد ما قاله هو نفسه في مقدمة ديوانه: " وخير الكلام ما اختلفت ألفاظه واثقلت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد" <sup>(٥)</sup>. ولعلنا نلاحظ أن البارودي نهج نهج الجرجاني تماما، فوثب

---

<sup>(١)</sup> وهو ما يعرف بالتعريض أي التلميح البلاغي - على نحو ما أشار إلى توفيق في قوله :  
ولو زمت ما رام أمروؤ بخيانة .. لمبحنى قسط من المسال غامر

<sup>(٢)</sup> راجع نظرية السياق عند عبد القاهر في : أسرار البلاغة.

<sup>(٣)</sup> ٢٠٦ - جرجاني: أسرار البلاغة : ٩٢.

<sup>(٤)</sup> ديوان البارودي : ١ : ٥٥-٥٦.

بالشعر العربي وثبه توشك أن تتسبنا ما تقدمها في التدرج والتمهيد نظهورها كالمفاجأة المتوحدة<sup>(١)</sup> على حد قول العلامة عباس العقاد، الذي عد البارودي في زمرة الشعراء المطبوعين المستقلين في مقابل من أسماهم للعروضيين<sup>(٢)</sup>. واقتلاف الألفاظ يتطلب ملكة خاصة عند الشاعر، إذ يفاضل بين ألفاظ اللغة الكثيرة لينتخب منها ما يروقه ويناسب جو قصيدته وسياق عبارته، فـ "ينتقى من الألفاظ ويتخير ويفاضل بينها، ويميز بعضها على بعض، متخذاً في نظمه البيت من الشعر لفظاً خاصاً يأتى غيره، لأن أصوله توحى إليه مالا توحى أصوات غيره، فهو كصاحب الجواهر ينثرها تحت مجهره الفاحص لينتقى منها ما يلائم حلية بعينها..."<sup>(٣)</sup>.

ويجدر بنا - وقد بلغنا هذا المبلغ من القصيدة أن نشيد برثاء. البارودي زوجه واستطراذه في ذلك بما يدحض رأى ابن رشيق أن ثمة صعوبة في رثاء المرأة، إذ قال: "ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثى طفلاً أو امرأة. لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات"<sup>(٤)</sup>.

#### ٤- وصف حال الشاعر والتباعد لفقد زوجه: (الأبيات من ٢٥ إلى ٣٤):

- ١- هيهات بعدك أن تقر جوانحي .. أسفا لبعذك أو يمين مهادي
- ٢- ولهي عليك مصاحب لمسيرتي .. والدمع فيك ملزم لوسادي
- ٣- فإذا انتبهت فأنت أول نكرتي .. وإذا أويت فأنت آخر زادي
- ٤- أمسيت بعدك عبرة لنوى الأسى .. في يوم كل مصيبة وحداد
- ٥- متخشعا أمشي الضراء كأنني .. أخشى الفجاءة من صيال أعادي
- ٦- ما بين حزن بلطن أكل الحشا .. بلهيب سورته وسقم يادي

(١) العقاد: شعراء مصر : ١٢٤.

(٢) العقاد : السابق : ١٢٢.

(٣) إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة، ط ٧ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٤٩.

(٤) ابن رشيق: العمدة : ٢ : ١٥٤.

٧- ورد البريد بغير ما أملتـه .. تعس البريد وشاه وجه الحادى

٨- فسقطت مغشيا على كأنما .. نهشت صميم القلب حية وادى

٩- ويلمـه رزءا أطار نعيـه .. بالقلب شـعلة مارج وقاد

١٠- قد أظنمت منه العيون كأنما .. كحل البكاء جفونها بقتلاد

**المعنى العام :** يؤكد الشاعر على التبايعه وولـهه، فيستبعد بهيات أن تهدأ أضلاع صدره، أو ينين له مهاد، إذ سيظل الحزن ملازما لسيره بالنهار، والدمع ملازما لوساده بالليل، وستظل الفقيدة عالقة بذاكرته منذ اليقظة حتى الغفوة، وسيبقى هو نفسه محل اتعاط المحزونين وعجبهم، فيتجدد حزنه كلما فقد إنسانا عزيزا لديه. كما يبدو متضرعا يمشى خفية كأنه يخشى أن يباغته أعداؤه فيصلولون به أى يثبون عليه .

ومما يعزز جو الحزن والحداد وصفه ورود النعى إليه، وكان ملؤه الأمل والرجاء، فإذا به يدعو بالهلاك على البريد، وحامله الذى يشبهه ضمنا بحلادى الإبل الذى يحثها بالغناء لها. ويصف فجيعة حين خر فاقد للوعى، كأنما أدمت قلبه حية من حيات الوادى الفتاكة، كما يدعو بالويل والثبور على ذلك الخطب الذى أشعل بقلبه مارجا أى نارا لا دخان لها، فهو خطب ذهب بنور العين فكأنما غشيها بالشوك (القتلاد) بدلا من الكحل.

**التحليل :** يلتفت الشاعر التفاتا هاما، فبعد ما كان يتحدث عن ضمير الغائب (أخو الأسى) إذا به ينتقل إلى ضمير المخاطب، فيتحدث حديثا مباشرا إلى الفقيدة: هيات بعدك ، أسفا لبعـدك ، ولهى عليك، والدمع فيك كما أن ضمير المتكلم مكمل للمخاطب، وهو يظهر فى قوله: تقر جوانحى. يلين مهادى... الخ. والشاعر يرسم صورة مفعمـة بالمرارة، فينفى أن تقر جوانحه أبدا، وإنما عنى قلبه الذى بين تلك الجوانح أى الأضلاع، وشرح السبب فى هذا، وهو الأسف لفراق زوجته، وفى العبارة إذن مجاز علاقته المحلية، وكناية عن عدم الراحة، كما نفى أن يطيب له مضجع أو يلين مهاد.

ولا يقتصر الأمر على الموازنة بين العبارات : تقر جوانحي، يلين مهادي<sup>(١)</sup>، بل يمتد إلى الموازنة بين راحة القلب من جهة وراحة الجسد في المهاد من جهة أخرى<sup>(٢)</sup>. وكان الشاعر يجمع ألم الباطن والظاهر أو الفؤاد والجسد. وأصاب الشاعر المعنى باستهلال البيت قائلا : (هيهات) التي تدل على بعد المنال والاستحالة، وهي أهم ركن من أركان المعنى الذي يقصده، لذلك قدمها وابتدأ بها وفي البيت الثاني ثمة موازنة تامة بين الشطرين:

ولهي عليك مصاحب لمسيرتي .. والدمع فيك ملازم لوسيدي

وهي موازنة لا تقتصر على تقسيم العبارة وحسب، بل تمتد إلى شمول المعنى والدلالة، فيستديم عذابه طيلة العمر، إذ يغطي الوله نهاره، والدمع ليله، مما يوحي لنا بجو الكآبة التي باتت تستمل الشاعر صباح مساء، وقد شخص الاثنين أي الوله والدمع كأنهما شبحان ملازمان له ملازمة القرين للجسد كما اعتقد المصريون القدماء<sup>(٣)</sup>، فالوله مصاحب له في مسيرته، والدمع ملازم له في وساده، وإنما أراد النهار مجازا عن المسير، والليل مجازا عن الوساد. فكأن الدمع يلزمه ليلا والوله يلزمه نهارا، وفي هذا التصوير البلاغي أصدق تعبير عن ديمومة الزمن والسرمدية أي اتصال الأزل (الذي لا بداية له) والأبد (ما لا نهاية له) وحسبك ما في هذا القول من تشخيص للوله والدمع. وي طرح هذا البيت مسألة هامة في شعر البارودي، وهي قدرته على تركيب عبارته لشعرية تركيبا سلسا أشبه بالعبارة المعتادة، دونما تقديم أو تأخير مفتعل<sup>(٤)</sup>، وإن درج الشعراء على ذلك مثل تقديم المفعول به في قول الشاعر:

(١) وهما معا كناية عن الأرق وعدم الراحة.

(٢) وهنا تتجلى شاعرية اللغة وخصوصيتها، وامتيازها عن اللغة العادية التي تقتصر عادة على مهمة توصيل الرسالة، راجع ما قاله موكر وفسكي بهذا الصدد في : راضى : نظرية اللغة : ٨٤ وما بعدها، وقارن آراء البلاغيين العرب بصدد الالتفات.

(٣) القرين شبح مطابق للإنسان في هيئته، وهو يتناول الطعام والشراب وسائر المتاع كالجسد، بينما يتسم بحرية الحركة كالروح. وهو الـ (كا)، وكان يصور بهيئة الإنسان أو الذراعين المرفوعتين لأعلى أو هما معا.

(٤) وهو ما يعرف بالانحراف عند اللغويين - راجع : عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة في النقيض الأدبي، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٠، ص ٢٤٣.



اعتاد قلبك من سلمى عوائده .. وهاج أحزانك المكنونة الطلل

وهذا يعنى أن البلاغة ترد إلى النحو والمعاني (الأسلوب)، ولعلنا نذكر بأن الجرجاني قد عنى هذا المقصد حين قال فى "دلائل الإعجاز" إن مرد كل نقد هو طريقة نظم الكلام<sup>(١)</sup>، إذ يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ، فصعوبة ما صعب فى السجع هى . أنه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة وبين معانى الفصول التى جعلت أردافا لها<sup>(٢)</sup>.

ونعود لنقول إن استحضار البارودى لفكرة القرين الملازم للجسد، والعين الدامعة الملازمة للوساد، دليل آخر على تأثره - على مستوى اللاشعور - بالنماذج الفكرية الأولى التى أنتجتها الأسطورة قديما. فإنه قد شخص الوله وجعله مصاحبا له (مثما يصاحب القرين الجسد، وكلاهما كان يرسم فى حال الحركة)، كما شخص الذمى وجعله ملازما للوساد (أسطورة العين للباكية)<sup>(٣)</sup>. فهل فى هذين النسقين من التشخيص ما ينبئ عن تميز ما فى أخيلة الشاعر؟ إننا نزعـم ذلك ، ونقول إن مقارنة هذه التصويرات بأضرابها عند الشعراء العرب الذين قرأ لهم البارودى - هذه المقارنة تنبئ عن قدر كبير من التميز، وشتان بين رؤيتنا لهذا البيت على سبيل المثال - والرؤية النقدية التقليدية التى لا ترى فيه إلا تكرارا لمعنى الوله وصور البكاء المنبئة فى الشعر العربى<sup>(٤)</sup>.

وكما أن للاستعارة ما يرشحها فإن فى البيت التالى ما يرشح استلهام الشاعر للأسطورة، التى هى منبع الاستعارات فى رأينا. وهاك ما يقوله الشاعر :

فإذا انتبهت فأنت أول ذكرتى .. وإذا أويت فأنت آخر زلدى

(١) دلائل الإعجاز : ٦١ - فى : مندور : النقد المنهجى : ٢٢٧.

(٢) الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٦١-٦٢.

(٣) عن العين المقدمة وأساطيرها راجع : كلارك : الرمز والأسطورة: ١٤٨ ، ٢١٤ ، ٢٢٠ ومواضع شتى.

(٤) ثمة اتجاه للتفسير الأسطورى للشعر قام على أساس فكرة اللاشعور الجمعى لكارل يونج، وقد تبنى هذا النهج جملة من النقاد منهم على البطل وأحمد زكى وإبراهيم عبد الرحمن ومصطفى الشورى. راجع كذلك: الرابعى : الصورة الفنية : ١٥٦ وما بعدها.

فالبیت كله استعارة لفكرة للرحلة التي لم يذكرها الشاعر صراحة، بل أشار لها ضمنا، وتتبدى خاصة في الشطر الثاني، وتحديدًا في جعل الفقيدة آخر ما يستزود به الشاعر (للرحلة المرتقبة)، ولعلها الرحلة الأبدية التي ستمكنه من اللحاق بها على أي حال، أو الرحلة التخيلية التي يستدعي فيها للذكريات التي جمعتها معها وقربته منها، وهو ما يؤكد شطر البيت الأول، إذ تكون فور يقظته من منامه أول ما يعاود ذكرته، فهذا الارتباط للوجداني بالفقيدة لدى اليقظة والنوم يحيل إلى فكرة الرحلة الأبدية<sup>(١)</sup>.

على أن اختصاص الراحلة بأنها الزاد تحديدًا - بل آخر الزاد - ليحيلنا إلى خرافة قديمة، وهي تغذى الإنسان للقاتي (المتوفى) في السماء بلحوم الآلهة وأجسادها، وما كان اغتداؤه بها توحشًا بل - في الأغلب - رغبة في اكتساب خصائصها وسماتها الخالدة<sup>(٢)</sup>. ونرى أن الشاعر هنا ربما أراد - ولو لا شعوريا - أن يقرن بالراحلة ذلك الاقتران الأبدى بأن جعلها - على المستوى المادى لدلالة العبارة - زاده المستطاب<sup>(٣)</sup>.

ويستمر ضمير المتكلم حاضرا: "أمسيت..."، "متخشعا..." ونلاحظ هنا الموازنة بين "أمسيت..." و "أويت" السابقة لها، فجعل من نفسه نموذجا في العظة والاعتبار لكل صاحب حزن (أسى)، وواعم كذلك بين أمسيت والأسى، ليدل على أن الأسى مسلوقة للمساء، ثم قال " في يوم كل مصيبة وحداد" فأطال أمد الصدمة والحزن إلى يوم كامل في صيغة النكرة ليدل على اتصال أيام الحزن وتواليها، وكان الشاعر جعل من نفسه - لشدة ولهه - علما أو معلما يحتذى به ويقتدى كل صاحب ملمة<sup>(٤)</sup>. وزاد على المصيبة والحداد قوله " متخشعا أمشي الضراء..." وهي جملة الحال التي تكرر حال الانهزام أمام الخطب، فهو متذل يمشى مستخفيا من الخوف، وأضاف لذلك

---

(١) ما برجت تلك الرحلة الشغل الشاغل لخيال المصري، فصورها تصويرات شتى في كتب الآخرة. وكانت وازعه لتشييد الأهرام والمقابر وعمارته.

(٢) عرض العلامة بريست هذا التفسير الفلسفي المقبول في كتابه الرابع: فجر الضمير: ١٠٤ (ط- مكتبة مصر).

(٣) من الأفكار الأساسية في القصيدة أن الموت ليس إلا رحلة عبور إلى عالم الخلود، ولذا لا ينفك الشاعر متخيلا تلك الرحلة مذكرا نفسه بغايتها ونهايتها السعيدة، فهو يرسم لنا دراما تبدأ في الدنيا وتنتهي في الآخرة، وتتأسي التراث المصري في عقيدة الخلود تأسيسا ضمينا تلقائيا.

(٤) لاحظ هنا تردد الشاعر بين النهاية السعيدة المرجوة وواقعه الأليم المحزن.

تشبيه نفسه بالذى يخشى عنوانا مفاجئا من عداء (بصيغة النكرة) لزيادة عنصر الخطر والمفاجأة. هكذا أبدع الشاعر صورة البطل المنهزم بتلك التصويرات المتتالية التى اشتملت أخيلة جمة.

وفى هذه الحال الحزينة يصف وزود النعى، وهو بين حزينين باطن منيما وبلاد، فالباطن يأكل الحشا بلهيب سورته - كذبة عن شذته، وتشبيها له بالنار، فأحسن الشاعر الموازنة بين الحزن الباطن والسقم البادى - على ما بينهما من تضاد وإيضاح لعمومية الحزن وعموم الخطب وتوكيده، حتى أنه فاجأنا بالدعاء على حامل النعى بالنعس واليلات، وخاتمة البيت "وشاه وجه الحادى" (١) تعنى طلب الهلاك للساعى الذى شبهه فى هذه الاستعارة بالحادى الذى يغنى أمام الإبل ليستحثها على المسير، وهى صورة مليئة بالرجاء والأمل، اللذين كانا يملآن قلب الشاعر: "بغير ما أمله" (٢)، فهو كان عظيم الأمل فى خبر سار، ويقدر أمله كانت صدمته عظيمة وخيبة أمله كبيرة. وجاء البيت التالى منطقيا: "فسقط مغشيا على..." وهى عبارة تصويرية مؤثرة، توحى بالدعوى والتهدد التام. وأضاف لذلك كناية رائعة عن الهلاك وهى: "نهشت صميم القلب حية وادى" واختار حية الوادى (٣) - أيضا فى النكرة لأنها شديدة الفتك، وإذا بها تنهش أى تلتهم صميم الفؤاد، وهو كما فهم انصريون قديما مستودع الوعى والإدراك والتصوير غاية فى التشخيص. فلك أن تتصور إنسانا نشت قلبه حية فتاكه، أفبقى لديه ذرة وعى كلا. إن ذلك هو اليك بعينه. فقدره الشاعر مشنودة إذن فى تصوير حال فقده الوعى - المترتبة على ألونه والحزن - وتشبيه ذلك بأنه ثمة حية فتاكه تنهش فؤاده.

---

(١) وهذا نعى ضمنى متضمن فى اندعاء، كما فى قوله "نعس ثيريد" فكأنما ينفى الشاعر مرة أخرى أن يكون ثيريد قد ورد بما يزجوه.

(٢) والتفى هنا صريح باستخدام غير، ولا شك أن التفى تضمنى قد أكدته وأضاف إليه جمالا أسلوبيا. راجع: تيس: من أسرار اللغة: ١٧٨.

(٣) وحية الوادى أحيث أحيات وأشدما فتكا، ولهذا يقولون: فلان حية الوادى: إذا كان داهيا خبيثا. راجع: ديوان تبارودى: ١: ٢٤٢ (الحاشية).

ونظرا لاستغراق الشاعر في تلك الحال ظل يصف معاناته في أبيات متلاحقة،  
أردفها بالدعاء بالهلاك على الخطب، فقال: "ويلمه رزءا... أى ويل لأمه<sup>(١)</sup>، على ما  
في هذا من تشخيص للرزء أى الخطب، وكأنه خصم جاثم على نفس الشاعر، وهو  
مضطرم حتى أن مجرد وروده في النعى - أى نبأ الموت - أطار بالقلب (وهو محل  
الإدراك والفكر والوعى) شعلة نار متقدة، وهذه استعارة مكنية شبه فيها النعى ضمنا  
بالمحارب الصنديد الذى يجيد رمى كرات النار المشتعلة ليهلك بها أعداءه، وهذه  
الاستعارة تتوارد مع التصويرات للنارية التى سبقت فى المقطوعات السابقة، لتصنع  
معها وحدة شعورية أو تيارا من الوعي بخطورة الخطب، وبذلك نطل متعاشين مع ذلك  
الموقف الرهيب الذى برع الشاعر فى تحديد ملامحه وظلاله أيما براعة.

## ٥- تعريض بالشائنين واحتساب للفقيدة: (الأبيات من ٣٥ إلى ٤٥):

- ١- عظمت مصيبتيه على بقدر ما .. عظمت لى شى شىماتة الحساد
- ٢- لاموا على جزعى، ولما يعلموا .. أن الملامة لا تـرد قىلادى
- ٣- فلئن لىبد قصى بحول كامل .. فى الحزن ، فهو قضاء غير جواد
- ٤- لبس الزمان على اختلاف صروفه .. دولا، وفل عرائك الأباد
- ٥- كم بين عادى تملى عمره .. حقا ، وبين حديثه الميلاد !
- ٦- هذا قصى وطر الحياة، وتلك لم .. تبلغ شىبية عمرها المعتاد
- ٧- فعلام أتبع ما يقول وحكمة .. لا يستوى لتبائن الأضداد
- ٨- سر يا نسيم فبلغ القبر الذى .. بحمى الإمام تحيتى وودادى

<sup>(١)</sup> والأم هنا نصيقة بتحزن، إذ يغلبها الحزن لدى المصيبة - كما فى قول الشاعر: "ما أمك اجتاحت المنيا..  
كل فؤاد عليك أم أى كل فؤاد عليك حزين أو كئيب، إذ كانت الأم هكذا غالب أمرها، لا سيما مع المصيبة  
- راجع : ابن جنى : الخصائص - تحقيق النجار - ٢ : ٢٧٥.



٩- أخبره أنى بعده فى معشر .. يستجلبون صلاحهم بفسادى

١٠- طبعوا على حسد، فأنت تراهم .. مرضى القلوب أصحة الأجساد

١١- ولو أنهم علموا خبيثة ما طوى .. لهم الردى، لم يقدحوا بزناد

**المعنى العام:** يستكمل الشاعر وصفه لأثر الخطب ووقعه فى نفسه، فيقول إنه لا

شئ يساوى عظمة تلك المصيبة مثل شماتة الحساد فى عظمتها. والحساد هم المسند إليه فى البيت الثانى، فهم يظهرون حسدهم وشماتتهم فى جزع الشاعر أى ضعف قدرته عن تحمل المصيبة، ولكنه ييكتهم لأنهم لم يدركوا أن لومهم لن يرده عن الجزع، ويتمتع الشاعر ببديهة حاضرة، فيستشهد بليبد<sup>(١)</sup>، وهو من الشعراء حكماء الجاهلية، وقد أدرك الإسلام وأسلم، وعمر طويلا حتى قضى عام ٤١ هـ فى بداية العصر الأموى، وقيل إنه عاش مائة وثلاثين عاما، وقد اشتهر بأبيات قالها لابنتيه عندما حضرته الوفاة، فلما توفى كانتا تراثيه ولا تتدبان، وأقامتا على ذلك حولا كاملا، وهذا ما يشير إليه لبيد بقوله : إلى الحول ثم اسم السلام عليكما .. ومن يبك حولا كاملا فقد اعتز<sup>(٢)</sup>. ويعبر شاعرنا البارودى عن شدة حزنه بأن لبيدا كان بخيلا فى حكمه، لأنه كان معمرًا - كأنه من قوم عاد القديمة - وقد استمتع بحياته طويلا، فالفرق كبير بينه وبين المراثية التى رحلت فى ريعان الشباب، فليبد عمر طويلا، وتغلب على أطوار الزمان، ونال من الحياة وطره وبغيته، بينما قضت المراثية وهى صغيرة السن، ومن ثم فحكم لبيد غير ملزم للشاعر، لأنه ملئ بالتناقض مع حال الشاعر، والشاعر لهذا لا يرى حجة مقنعة فى حكمة لبيد، وهذا دليل استغراقه فى الهم وتمكن الوله منه.

(١) هو لبيد بن مائث بن جعفر بن كلاب بن ربيعة العامرى (٥٦٠-٦٦٢م) أحد شعراء المعلقات المخضرمين، وقد أدرك النبى وأسلم، فاتجه إلى تشعر الدينى الذى حاز رضا الرسول عليه السلام، فضلا عما شهر به من وصف حيوان الصحراء والرثاء والهجاء، كانت وفاته بالكوفة، وكان لبيد قارسا شجاعا عذب المنطق رقيق حواشى الكلام وكان رجل صدق وجاء ترتيبه رقم ١٤١ - فى الطبقة الثالثة - عند ابن سلام - راجع : طبقات فحول الشعراء : ١ : ١٢٣، ١٢٥.

(٢) أشرنا إلى وصيته لابنتيه فى شعره أن تذكراه وتراثياه من غير خمش الوجه ولا حلق الشعر، وتظلا كذلك إلى الحول. ورئى أن اسم زائدة فتقديرها: ثم السلام عليكما راجع: ابن جنى: الخصائص - تحقيق محمد على النجار : ٣ : ٣١.

ويتجه الشاعر مخاطبا للنسيم كأنه شخص مائل أمامه، فيطلب منه- فى أمر طلبى - أن يبلغ تحية للقبر الذى يضم رفات زوجه فى حماية الإمام الشافعى حيث دفنت للفقيده فى مدينة الموتى التى تضم قبر ذلك الولى الفقيه . وهو إنما يتوجه إلى هنالك كى يشكو إليه من معشر الحساد، أولئك الذين يرومون صلاحهم بإفساد حاله، وذلك أن طبعهم الحسد الذى تمكن من قلوبهم المريضة وإن كانوا نوى أجساد صحيحة، ولكن غاب عنهم- لقصر نظرهم- ما يخبئه لهم الردى من هلاك متوقع، ولو أدركوا ذلك ما أورووا زناد الحسد.

**تحليل الأبيات :** تتنازع الشاعر فى هذه الأبيات مشاعر الجزع والوله بالإضافة إلى الشكوى الضمنية المنطوية على الضجر من الأعداء الذين يظهرون شماتتهم وحقدهم. وهذه الأبيات تؤكد ثقافة الشاعر المصرية، فهو يحفل بمسائل الحسد والنوايا الشريرة ومرض القلوب، وهى وثيقة الصلة أيضا بثقافته العربية، إذ يستدعى موقفا تاريخيا عظيما وهو وفاة الشاعر المعمر ليبد ليعد تلك المقارنة المؤثرة بينه وبين موقفه هو نفسه، ليظهر ما بينهما من خلاف جدير بالتتويه به. ويظهر فى تعبيره أيضا جتوحيه إلى عادة مصرية أصيلة وهى الاستغاثة بالأولياء، فيختص منهم الإمام الفقيه العالم الشافعى (١٥٠-٢٠٤ هـ - ٧٦٧-٨١٩م) <sup>(١)</sup> ليغيثه من شأ الحساد، فيستعيد من ثم هدوءه النفسى .

فى البيت الأول يستمر وصف الخطب الذى أنهى به الشاعر المقطوعة السابقة، فاستخدم الجمع (البديعى) فجمع بين المصيبة والشماتة فى الحكم <sup>(٢)</sup>. معبرا عن التناسب بين عظم مصيبتيه من جهة وعظم الشماتة التى أبداهها حساده من جهة أخرى، والفعل فى "عظمت ماض مرتبط بالحاضر "عظمت مصيبتيه على .."، والجمال فى البيت راجع إلى

<sup>(١)</sup> هو محمد بن إدريس أحد أئمة المذاهب الأربعة، ولد بغزة، تتلمذ لمحمد بن الحسن الشيبانى ومالك، ووضع مذهبه الفقهى فى العراق، وعدل فى آرائه لدى مجيئه إلى مصر حيث دفن. كما نبه فى أصول الفقه فوضع فيه "الرسالة" و"الأم".

<sup>(٢)</sup> الجمع أن يجمع بين متعدد اثنين أو أكثر. فى حكم أى أمر شامل كقوله تعالى : " المال والبنون زينة الدنياه الدنيا" راجع : الخطيب : حسن الصنيع : ١٨٠.

هذا التناسب بين أمرين قبيحين، لكنهما يكشفان لنا عن واقع الحياة التي عادة ما نأمل فيها الخير والجمال أى أن الشاعر يصور قبح الحياة تصويراً جمالياً.

ويجيء البيت التالي "لاموا على جزعى..."<sup>(١)</sup> ولما يعلموا<sup>(٢)</sup> مسنداً إلى الحساد، ليصور حرصهم على اللوم والانتقاد، واستخدم الشاعر: لاموا، الملامة (الفعل والاسم) ليؤكد حرصهم المشار إليه، والعبارة تتطوى على استعارة، إذ شبه الشاعر نفسه بالذابة التي تستعصى على القياد دلالة على إغراقه فى الجزع، وكأنه يستثير لوم الحساد، ليدل على عدم اكترائه بأقوالهم. وجمال البيت عائد فى رأينا إلى هذا الصراع الخفى بين الشاعر ولوامه، والعناد والإصرار على مخالفة هوى الحساد<sup>(٣)</sup>.

وتواتى الشاعر قريحته المعهودة فى الأبيات الخمسة التالية إذ يستطرد فى الإعراب عن أحقيته بالجزع والوله، فيعبر بأسلوب الشرط: "فلئن ليبد... فهو قضاء غير جواد"<sup>(٤)</sup> - ليوضح ما بين الموقفين من تناقض.

ويعبر بصورتين كنهيتين عن طول عمر ليبد - وهى فكرة محورية للتدليل على انعدام القياس بينه وبين زوجه التى توفيت صغيرة السن، فليبد "لبس الزمان..."<sup>(٥)</sup>، "وفل عرائك الآباد"، والعبارة الأولى استعار فيها الشاعر صفة الثوب للزمان، والجمال فيها راجع إلى أن الثوب لا بد أن يخلعه المرء، وكذلك الحياة لا بد أن تنتهى على نحو ما عبر عنه الشاعر قائلاً فى وقفته بسرأى الجزيرة بعد ما عاد من منفاه:

---

<sup>(١)</sup> وانفعل أيضاً ماض ولكن دلالاته على الحاضر، وهذا شائع فى اللغة العربية، وقد يأتى الماضى فى دلالة للمستقبل كما فى قوله تعالى: "أتى أمر الله فلا تستعجلوه" أى سيأتى - راجع: أنيس من أسرار اللغة: ١٧٠-١٧٢.

<sup>(٢)</sup> أى ثم يعلموا، وانفلى بلم أكد من انفى بما فيما لو قال: وما علموا.

<sup>(٣)</sup> فما فتى الخصم حاضراً فى مخيلة الشاعر.

<sup>(٤)</sup> وفى العبارة تقريع لليبد وتأنيب له وتبرير لحزن الشاعر.

<sup>(٥)</sup> صنع البارودى من ليبد رمزاً شعرياً فجسد فيه كل المعانى التى عرضها فى أربعة أبيات كاملة، وهى تدور حول طول العمر المفرط، وهو ما ينطبق عليه قول الناقد ابن قوام الرمز هو تفرد العلاقة بين المحسوس والمغفول الذى يرمز إليه - راجع: عنان حسين قاسم: التصوير الشعرى - رؤية نقدية لبلاغتنا العربية. الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٦٧-١٦٨.

إن الحياة لثوب سوف تخلعه .. وكل ثوب إذا مارت ينخلع

وأضاف أن لبيد ليس الزمان - على طوله ( على اختلاف صروفه )، ليشرح فكرة الطول ويؤكد لها، فجمع اختلاف الأحداث وتقلبها، وأضاف "دولا" ليعبر مرة أخرى عن انقلاب مسيرة الأيام بين الحلو والمر، والعبارة كلها كما قلنا كناية عن طول العمر ومعاناة الحياة : " ليس الزمان على اختلاف صروفه دولا " ، وأما " قل عرائك الآباد " فكناية أخرى عن نفس المعنى ، تظهر لنا لبيدا كمن يفل أى يكسر عرائك الآباد أى طباع الأزمان الممتدة، والألفاظ كما نرى مشعة بقوة لبيد، ومن ثم توحى بطول عمره بما تتطوى عليه من استعارات وكناية وإحياء بقوة لبيد ذلك الرمز المختار، وهى تعكس أيضا الصراع بين ذلك المعمر والزمان ، وهو نفس الصراع الوجودى الذى عبر عنه شاعرنا فى وصفه للأهرام قائلا :

بناء ان ردا صولة الدهر عنهما .. ومن عجب أن يغلبا صولة الدهر

وهنا يبدو لنا لبيد شخصا قويا (بطلا) يجسد قوة الإرادة والإصرار على الحياة، وفى اعتقادنا أن الشاعر يعبر - ولو لا شعوريا - بهذه الطريقة عن رغبته الإنسانية فى التمسك بالحياة ومقاومة الموت، فلبيد إنن واسطته لتحقيق تلك الغاية<sup>(١)</sup>، وهى الغاية ذاتها التى توخاها حكيمنا المصرى بتاح حتب فى تعاليمه قديما، إذا أوصى بفعل كل ما يطيل عمره ويحقق الخلود.

وفى البيت السابق " فلئن لبيد قضى ... " شرح وتسييب لجزع الشاعر على المراثية، فهو يرى أن استمرار الحزن عاما كاملا ليس كافيا، فكيف عبر الشاعر عن ذلك المعنى؟ لقد اتهم من يبك حولا كاملا بالبخل : " فهو قضاء غير جواد "، ودلالة هذا أن الشاعر لم يبرح منشغل البال برثاء الفقيدة والحزن عليها، ويستخلص الشاعر العبرة فيقارن بين لبيد المعمر وزوجه فيقول متعجبا :

(١) وهنا يتأكد جنوح الشاعر إلى تأكيد فكرة الصراع بين الإنسان والموت، ومن ثم الرغبة فى الخلود - على نحو ما قاله الشاعر فى مقدمة ديوانه : " وحب البقاء أطمع لقمان فى لبدا ".



"كم بين عادى تملئ عمره .. حقبا وبين حديثه الميلاد!"

وكم الخبرية تعنى الكثرة، أى شدة الفارق واتساع الهوة بين الاثنين ليؤكد استحالة المقارنة، وعادى كناية عن القدم وطول العمر، وكأنه من قوم عاد القديمة، وأضاف لطول العمر الاستمتاع به فترات طويلة: "تملى عمره حقبا"، فجمع بين طول الزمان بحساب الحقب وبحساب التمتع به (الزمان الوجودى)، وهو ما تجلى فى قول أبى فراس:

"ما العمر ما طالت به الدهور .. العمر ما تم به السرور"<sup>(١)</sup>

كما تجلى هذا المعنى فى قول بنّاح ابن الإنسان العاقل يعيش طويلا أى يخلد ذكره بعد موته. وأما "حديثه الميلاد، فكنى بها عن زوجته التى توفيت مبكرا. فعرض الشاعر النقيضين لإظهار ما بينهما من مفارقة: هذا معمر، وهذه حديثه الميلاد، وهذه المفارقة تؤكد رفض الشاعر لدعوة الصبر التى دعا إليها ليبد. والبيت التالى وإن بدا تكرارا لهذا البيت، فإنه يؤكد معناه ويبلوره:

هذا قضى وطر الحياة، وتلك لم .. تبلغ شببية عمرها المعتاد

والبيت قوامه التضاد أيضا، ويبدو كأنه جواب عن الاستفهام المجازى السابق: "كم بين عادى...؟" إذا اعتبرنا أن كم هنا للاستفهام، وإن يكن الجواب متضمنا فى السؤال ذاته عنى نحو ما اتضح من شرح البيت<sup>(٢)</sup>. وصدر البيت "هذا قضى وطر الحياة" كناية عن طول العمر والاستمتاع به، وبقية البيت "وتلك لم تبلغ..." فيها إشارة - على سبيل التضاد - إلى المروية. فالشاعر لا ينفك مؤكدا التناقض بين المقدمتين، وركونه للاستدلال المنطقى والجدل الإقناعى هو مصدر الجمال الذى تشع به تلكم لأبيات، ويستمر فى البيت التالى الذى يعكس ضجر الشاعر وعدم رضاه بحكم ليبد المتقدم:

---

(١) أى أن طول الزمان وقصره أمر نسبي، وهو ما يتضح فى قوله أيضا:

تطول من الساعات وهى قصيرة .. وفى كل دهر لا يسرك طول.

(٢) وهذا يوضح لنا ثراء التعبير وشمونه.

"فعلام أتبع ما يقول ، وحكمه .. لا يستوى لتباين الأضداد؟".

فاستفهم الشاعر مستكراً، رافضاً قول ليبد، ووظف المنهج الكلامي والاستدلال لإقناع مخاطب مفترض<sup>(١)</sup>، فأوضح ما في حكمه من أضداد تقطع بفساد ذلك الحكم.

وهذا البيت بمثابة الاستنتاج النهائى والقول الفصل فى هذه المسألة. ومن ثم يستعد الجزع الصدارة ليدمغ الأبيات التالية، فيبدأ الأولان منها بأمر مجازى للطلب والرغبة: "سر يا نسيم"، "أخبره أنى بعده..." فكأن الشاعر يتطلع إلى عالم مثالى أو مدينة فاضلة يحلم بها، ولكنه لا يجدها إلى فى رحاب مملكة الموتى حيث الحقيقة والخود! والبيت التالى آية فى الرومنسية:

سر يا نسيم ، فبلغ القبر الذى .. بحمى الإمام تحيتى وودادى

فالنسيم لفظة رفيقة، وهى تناظر النسم (الروح أو النفس)، فالنسيم لا شك مصدر الحياة، والشاعر يأمره بأن يسير ويبلغ القبر الذى تنوى فيه الفريدة، وهذه قمة التشخيص للنسيم، فإنما أمر الشاعر له طلب منه أن يسير كساعى البريد، ويبلغ كالرسول (استعارة) القبر، الذى شخصه هو الآخر، أو لعله يقصد من فى القبر على سبيل المجاز، والعلاقة هنا المحنية، بمعنى أنه يعنى الفريدة لوجودها فى ذلك القبر<sup>(٢)</sup>، ليبلغها تحيته ووداده، وهذا تعبير جميل، لأن فيه التفاتاً عن الحساد الذين كان الشاعر بصدد تبكيته، وهذا الالتفات - عنى ما فيه من تعريض بالحساد - يدل أيضاً على رضا الشاعر وقناعته، وأما القبر فحدد بأنه (بحمى الإمام) أى الإمام الشافعى، الذى يعتبر فى العرف الشعبى قاضى المحكمة الباطنية (التي تتعد فى العالم الآخر)، وما هو - فى رأينا - إلا صورة أوزير قاضى محكمة الموتى القديمة الذى يقضى بالحق بين الموتى. والحمى أى المحيط الذى

(١) استدلال هو اكتساب إثبات الخبر للمبتدأ، أو نفيه عنه، بوساطة تركيب جمل، مما يلزم من اندراج حكم البعض فى حكم الكل - فالجملة الواحدة لا تسمى حجة أو استدلالاً.. راجع: السكاكى: مفتاح العلوم:

٤٣٨-٤٣٩؛ وأما المنهج الكلامى فتمونجه قول الله تعالى: "لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا".

(٢) انظر نلاحظ ثراء اللغة العربية فى الأخيلا، وهى سمة أفاد منها البارودى فى شعره كله، مما وسنه بسمة خصه.

لا يجترأ على الاقتراب منه، ويعنى - كقول شارح الديوان - مقبرة الشافعى<sup>(١)</sup>، أى ضريحه ومرجع هذا لمكانة ذلك العالم الجليل التى تضخمت فى الأدب الشعبى، ولا عجب أن يجار العامة إليه بالشكاوى المنطوقة والمكتوبة اعتقاداً منهم فى أنه سيسمع شكواهم وينظر فيها ويحق الحق، ويبطل الباطل.

وهنا يتأكد ظهور الروح المصرى، فالشاعر لا ينفك معتقداً فى شفاعاة الأولياء، وتلك عقيدة مصرية عمرها آلاف السنين، وانتقلت للمسيحية والإسلام، بل إنه يناجى القبر باعتباره رمزا للعدالة، الأمر الذى يذكرنا بما ورد فى التعاليم التى لقنت لمريكارع "زين مثواك (أى قبرك) الذى فى الغرب، وجمل مكانك فى الجبانة بصفتك رجلاً مستقيماً مقيماً للعدالة"<sup>(٢)</sup>. ويتخذ الشاعر من النسيم رسولا يبلغه رسالة ذاتية:

"أخبره أنى بعده فى معشر .. يستجلبون صلاحهم بفسادى"

وهى رسالة تشف عن نفس الشاعر الحساسة، والتعبير كناية عن الشر الموجود فى نفوس أولئك القوم، والحسد المتمكن منها، و"يستجلبون" توحى بالحرص على اقتناص المصلحة، وأما مضادة الصلاح (لهم) والفساد (له) فتكشف عن سوء نواياهم.

ويشرح البيت التالى معنى ذلك، فهو كله بمثابة المسند المتعلق بأولئك القوم، الذين "طبعوا على حسد.."، وإذا كان الدين يعترف بوجود الحسد وتأثير الحساد الضار، فإن طبيعة المصرى منذ القدم تؤمن بالحسد إيماناً عظيماً، وقد كانت العين رمز الحسد، كما اتخذت عين حور تميمة ضد العين الحسود أيضاً، فلا غرابة أن يتردد "الحسد" ومرادفاته فى قصائد البارودى<sup>(٣)</sup>.

كما يتكرر فى شعره أيضاً خطاب الأنت: "فأنت تراهم مرضى القلوب أصحاة الأجساد". فالرؤية هنا هى رؤية البصيرة التى ترى مرض القلوب قبل أن ترى صحة

<sup>(١)</sup> يعتبر ضريح شافعى بصحراء القاهرة (القرافة تكبرى) مزاراً هاماً ومقصداً للساكنين، ويتميز بقبته الخشبية البديعة التى قامها الملك الكامل الأيوبي (١٢١٨-١٢٣٨م)، وهى آية من آيات الفن الإسلامى.

<sup>(٢)</sup> راجع: نسيم حسن: الأدب المصرى: ١: ٢٠٤.

<sup>(٣)</sup> منظر العين، كما فى قول البارودى فى رثاء والده على:

(ما كنت ترى إذ كنت أخشى عليه .. لك العين أن تحنم بالرصداً)

الأجساد، وقد أحسن بأن قدم مرض القلب على صحة الجسد لأنه هو المعنى الأول، ولأن كل صحيح الجسد ليس بالضرورة مريض القلب، والمرض هنا معنوي وهو الغل والحقد والحسد، أى المرض الباطن الجوهرى الذى لم يزل متعلقا بالقلب باعتباره "المضغة التى يصلح الجسد بصلاحها ويفسد بفسادها"<sup>(١)</sup> - على حد قول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وباعتباره ميزان الأعمال وفق عقيدة المصريين، والتضاد بين 'مرضى القلوب' و 'أصحة الأجساد' يكشف عن مدى التناقض الداخلى عند أولئك القوم وقدرتهم على النفاق، وإضفاء الصحة على المرض، ولبس الباطل بالحق.

ولكنهم - على خبيثهم ومكرهم - أهل للرثاء والازدراء :

"ولو انهم علموا خبيثة ما طوى .. لهم الردى لم يقدحوا بزناد"<sup>(٢)</sup>

فهم لا يعلمون إلا ظاهر الأمر، ولو علموا حقيقة وجوهه لثابوا عن غيرهم لفورهم. وصدر البيت كناية عن قصر علمهم، وجهلهم بما يخبئه لهم الردى، وأما "يقدحوا بزناد" فكناية عن فعلهم المنكر. ويدهشنا التضاد بين "خبيثة ما طوى" و "يقدحوا بزناد" فالزناد القادح لا يورى ولا يخبئ، وهم فى الحالين مدانون مذمومون.

هكذا جعل شاعرنا من الحسد فكرة تدور حولها هذه المقطوعة من قصيدته، فقد ساءه أن يشمت فيه الحاسدون، وإذا به ينبرى للرد عليهم، فيؤكد أنه جدير باللوعة والحزن لفقد الميراث التى توفيت فى ريعان شبابه، فهى إذن جديرة بالرثاء، ويستغل الشاعر هذه المناسبة فيعقد مقارنة مستفيضة بين لبيد المعمر والمريثة، ورغم هذا فقد اتهم ذلك المعمر العذر لمن يبكيه حولا كاملا، ومن ثم يستنتج الشاعر أن البكاء على اتفيدة مدة قصيرة مثل هذه ليس يعنى الوفاء لها. كذلك يستجير الشاعر بالإمام الشافعى

---

(١) والقلب مكانة عظمى عند المصرى منذ القدم: فقد اعتبره محل النوايا والأفكار أيضا (أى أنه يشمل العقل أيضا)، ومن ثم كان يوزن فى محكمة انموتى مقابل رمز العدالة ماعت.

(٢) والعلان الماضيان : علموا ، لم يقدحوا إنما يعبران عن صفة : وعادة لا تتغير بتغير الزمان ماضيا كان أو حاضرا، ولذا فإن صيغة الماضى هنا غير مقيدة بالزمان بل بالدلالة.. راجع بصدد الفعل وزمانه: أنيس : من أسرار اللغة : ١٧٢-١٧٥. وكذلك استخدم الشاعر له لتأكيد النفى فى قوله : لم يقدحوا.



الذى ترقد الراحلة فى حماه، ويودع الفقيدة فى قبرها، شاكيا حساده، ومحتسبا أمره إلى يوم توفى كل نفس ما كسبت.

## ٦- تحذير وتأمل فى عاقبة الحياة: (الآيات من ٤٦ إلى ٥٩):

١. كل امرئ يومًا ملاقٍ ربه .. والناس فى الدنيا على ميقات
٢. وكفى بعادية الحوادث منذرًا .. للغافلين لو اكتفوا بعوادي
٣. فلينظر الإنسان نظرة عاقل .. لمصارع الأبناء والأجداد
٤. عصف الزمان بهد، فبدد شملهم .. فى الأرض بين تهائم ونجاد
٥. دهر كنا من جرائر سلمه .. فى حر يوم كريمة وجناد
٦. أفنى الجبابر من مقاول حمير .. وأولى الزعامه من ثمود وعاد
٧. ورمى قضاة فاستباح ديارها .. بالسخط من سابور ذى الأجناد
٨. وأصاب عن عرض إياد فأصبحت .. منكوسة الأعلام فى سناد
٩. فسل المدائن فهى منجم عبرة .. عما رأت من حاضر أو بادى
١٠. كرت عليها الحادثات فلم تدع .. إلا بقايا أرسيم وعماد
١١. واعكف على الهرمين واسأل عنهما .. بلهيب فهو خطيب ذاك الوادى
١٢. تنبئك السنة الصموت بما جرى .. فى الدهر من عدم ومن إجاد
١٣. أمم خلت فاستعجمت أخبارها .. حتى غدت مجهولة الإسناد
١٤. فعلام يخشى المرء صرعه يوميه .. أو ليس أن حياته لنفاد؟

**المعنى العام للأبيات :** هنا يعتبر الشاعر بحدوث الزمان، فيتأمل أحوال الأمم الخالية، ويستخلص العظة مما حدث لها، ويستنتج أنه إذا كانت الحياة فانية والدنيا غير خالدة فلا مفر من مواجهة الموت.

فيقول في البيت الأول إن كل إنسان سيقابل خالقه عند انقضاء أجله، وهو ينبه الغافلين عن يوم المعاد، فعليهم أن يتعظوا بعادية الحوادث أى شرها وشدتها. وينيب بنا أن نعتبر بهلاك الآباء والأجداد، أولئك الذين فرق الزمان شملهم فى جميع أرجاء الأرض بلا استثناء بين منخفض ومرتفع. ويصف الشاعر شدة الدهر، فيقول إن جرائم سلمه، أى جنائياته وذنوبه لا يضاهيها إلا بأس الحرب وشدتها. فقد أهلك الملوك الجبابرة من حمير، وهى قبيلة تنسب إلى حمير بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان، وكانت مملكتهم فى ظفار (ق ٢ ق.م. - ق ٦ م) كما أفنى سادة ثمود قوم صالح، وعاد قوم هود، وهما من قبائل العرب البائدة، ورمى كذلك قضاعة - وهى قبيلة يمنية أيضا كانت تسكن شمالى الحجاز وجنوبى الشام، وتغلب عليها جنود سابور بن أردشير وهو من ملوك الفرس. كما أصاب نون مبالاة إباد - من قبائل عدنان بالأبلة جنوبى العراق، فنكس أعلامها - أى قلبها - فى سنداد أحد منازلها بالقرب من الكوفة ويحضنا الشاعر أيضا على الاستفسار عن حال المدائن عاصمة الفرس الشهيرة فهى حافلة بالعبر عن الحضر والبادية أى عن أقوام كثير، فماذا حدث لها؟ لقد هاجمتها الأحداث فلم تبقى منها إلا أثرا بعد عين. بل يأمرنا بأن نقبل على الهرمين العظيمين لخوفو وخفرع بالجيزة<sup>(١)</sup>. وهما من ملوك الأسرة الرابعة الفرعونية (ح ٢٦٥٠ ق.م)، ونسأل عنهما أبا الهول (بلهيب) الذى جعله خطيب ذلك الوادى حيث دفن الفراعنة ورجال بلاطهم العظام، فلن تجيبك إلا السنة الصمت محدثة عن توالى الحضارات وذهابها، فقد انطمست أخبار تلك الأمم البائدة حتى غدا من المتعذر أن نعرف أصولها على وجه اليقين. ويستخلص من هذا كله سؤاله: فيم يخاف المرء الردى؟ إذا كانت كل حياة إلى زوال.

<sup>(١)</sup> تعتبر أهرام الجيزة من أشهر آثار ثعالم وأقدمها نظرا لإحكام بنائها وتناسقها الفريد، وتحيط بها مدينة جنائزية متكاملة مترابطة الأطراف وما أكثر الكتب والدراسات الأثرية عنها!

والبارودى فى هذا الجزء من قصيدته أكثر ما يكون قريباً من مفهوم الرثاء عند النقاد العرب الأول، إذ يقول ابن رشيق : " وكان من عادة القدماء إذا رثوا كبار الرجال فى الهيئة الاجتماعية أن يضربوا الأمثال بالملوك الأعزة، والأمم السالفة، والوعول الممتعة فى رعوس الجبال، والأسود الخادرة فى الغياض، وبحمر الوحوش المتصرفة بين القفار، والنسور والعقبان، والحيات لبأسها وطول أعمارها، وذلك فى أشعارهم كثير موجود، لا يكاد يخلو منه شعر" (١).

**التحليل :** يعتبر البيت الأول تلخيصاً لما سبقه ، إذ يقرر الشاعر أن ثمة ميعاداً يلقي فيه كل إنسان ربه فلا يتقدم ولا يتأخر عملاً بقوله عز وجل: "فإذا جاء أجلهم لا يستقدمون ساعة ولا يستأخرون" ، والشرط الثانى تذييل جار مجرى المثل "والناس فى الدنيا على ميعاد" (٢)، والجمال فيه راجع إلى التحذير الخفى المستتر ، إذ المقصود طبعاً أن يستعد المرء لذلك اللقاء الحاسم. واستخدم الشاعر اللفظ الجامع فقال : "كل امرئ والناس" على إطلاقهم للمساواة بينهم فى هذا الأمر الذى يستوون فيه رغم كل اختلافاتهم، وفى البيت إشارة ضمنية أيضاً لقصر الحياة وجهل الإنسان بميعاد وفاته عبر عنها لفظ "يوماً" أى فى وقت ما . وقد أكد ذلك القصر قوله : "ملاق ربه" و "على ميعاد" ، فهما معاً تشييان بقرب الغاية، وإن بدت غير ذلك. ويأتى البيت الثانى ليؤكد النذير : "وكفى بعادية الحوادث منذراً.." ، وفيه شخص الشاعر الحوادث فمثلها بالعدو الشرير الذى يترصد خصمه، كما شبهها بالرسول المنذر الذى يأتى للناس متعمداً ، ولكن الناس عادة ما يغفلون عنه ، ولذلك قال الشاعر "للغافلين لو اكتفوا بعوادي" فأثبت الغفلة للناس، ولو تفيد استحالة تحقق الجواب لاستحالة فعل الشرط، فهذا التذييل يؤكد أن أولئك الغافلين لن ينتبهوا.

(١) ابن رشيق : العمدة : ٢ : ١٢٠.

(٢) وهو تذييل لأنه تعقيب على معنى تم فى الشرط الأول ، وهو أنه لكل أجل كتاب، والتذييل يزيد المعنى انشراحاً حتى يظهر لمن لا يفهمه ويتأكد عند من فهمه .. راجع : محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوى : دار المعرفة الجامعية ، اسكندرية ١٩٩٥ ، ١ : ٣٦٢.

وهذا البيت فيه من البديع رد العجز على الصدر، فكرر عادياً وعوادي، وهما متشابهان في اللفظ والمعنى<sup>(١)</sup> وكررت "عوادي" معنى "عادية الحوادث" وكلتاها في الجمع ليفيد معنى الكثرة ومن ثم غفله الناس الذين لا ينتبهون رغم كثرة العوداي. وفي هذا البيت تحذير صريح بينما جاء التحذير مضمراً في البيت الأول. وفي البيتين الثالث والرابع يضرب الشاعر مثلاً تاماً وهو مصارع الأسلاف، بينما هو يحذر في البيتين الأولين من مصير محتمل لمن هو على قيد الحياة فعلاً، فيقول: "قلينظر الإنسان .."، والأمر المجزوء هنا للوعظ الذي يؤكد استخدام المصدر "نظرة عاقل"، وهو يعنى العقلانية التي كانت نهج الحكماء القدماء منذ بتاح حنن وأسلافه على نحو ما سيوضح قريباً. والنظر ذو دلالات متنوعة، فهو أسمى الحواس عند الفلاسفة، فبه يرى الإنسان رأى العين<sup>(٢)</sup>، وهو أيضاً التكبر أى النظر العقلي، والمقصود بالمخاطب هنا العدو والصديق على السواء، فالكل يتساوى في قدرته الفكرية، ويشارك في نفس النهاية، وهذا ما عبر عنه المثل الشعبي: "ربنا ما سوانا إلا بالموت"، وكلمة "مصارع" جمع مصرع - مصدر ميمي - بمعنى الهلاك، وهي موحية بالصراع الذي لا ينفك الشاعر بصدده بين الزمان والإنسان، ولا عجب أن يبدأ البيت التالي هكذا: "عصف الزمان بهم .."<sup>(٣)</sup> فهنا يظهر البطل الأزلي الذي يكسب الجولة دائماً، كما كسبها أمام الفراعنة ومقاوول حمير وزعماء ثمود وعاد وغيرهم، والزمان مشخص تشخيصاً بليغاً، فهو "عصف بهم، وبدد شملهم..." وهذه كلها استعارات تعرب عن شدة بطشه وعنفوانه، فهو يعصف كالريح العاصف، ويفرق الشجعان ويشنتهم في الأرض كلها، ولهذا جمع التهائم والنجاد ليشير إلى المنخفضات مثل تهامة، وهي مكان بالجزيرة العربية جعله الشاعر علماً لكل منخفض، وهذا تصرف حسن منه، ويشير إلى النجاد جمع نجد، وهو جبل بالجزيرة أيضاً. ويردف واصفاً الزمان: "دهر كأننا من جرائر سلمه..." مستخدماً التضاد بين:

(١) حسن الصنيع : ٢٠٨.

(٢) وهنا يتأكد دور الشاعر الحكيم الذي يعنى بالبحث في حقيقة الحياة، فيقترب من النبي الذي يكشف بنور الشعر عما وراء الأشياء - راجع ما قلته العلامة عصفور في هذا الصدد: ديوان البارودي : تقديم جابر عصفور : ٣٠-٣١ (ضبعة البابطين).

(٣) والبارودي يذكر الزمان ومرادفاته مثل الدهر، فقال : يا دهر فيم فجعتي ؟، دهر كأننا من جرائر سلمه...



سلمه وكريهة وجلاد ، لكنه جعل سلم ذلك الدهر مثل حر يوم كريمة وجلاد ، وحدد  
الحر لأن الإنسان شديد التأثير به. وقد استخدم أفعالا معبرة عن القوة والبطش والفتك  
وأسندها إلى الدهر ، كما قال في رثاء ابنه علي :

فاجأني في الدهر فيك من حيث لا .. أعلم ختلاً ، والدهر كالأسد

فشخص ذلك الدهر ، الذي أفنى الجبابر ، ورمى قضاة ، واستباح ديارها ،  
وأصاب ... وتلك استعارات بليغة كلها ، وقد جمع الشاعر رموز العزة والسلطان  
المشهورة عبر التاريخ ، فذكر الجبابر من سادة حمير (مقاول حمير) وسادة ثمود وعاد  
وقبيلة قضاة العظيمة وغير ذلك. وقد أسعفته ذاكرته ومخيلته ليجمع كل تلك الرموز  
معاً ، فإذا بالدهر قد أفناها وأصابها في مقتل. والإشارات البعيدة لهذه الأبيات واضحة  
جلية ، وهي أن كل مدنية أو حضارة معاصرة مصيرها إلى زوال<sup>(١)</sup>.

ولنتأمل مرة ثانية تلك الرموز وإحياءاتها : جبابر - مقاول - زعامة . سابور -  
إياد - سنداد - المدائن - الهرمين - بلهيب<sup>(٢)</sup> .. إما ملوك عظام أو آثار منيفة ، ولكن  
الزمان انتصر عليها ، فأفنى المقاول والزعماء ، ورمى قضاة فأصابها ، ورشح  
الشاعر استعاراته ، فالدهر استباح الديار في قضاة ، وأصاب - عن عرض - إياد ،  
أي أنه لمصابها بقصد وإكتراث ، ويستقرئ في الأبيات مصائر تلك الحضارات ، فالدمار  
حل مع أجناد سابور الأشداء ، وأما إياد فنكست أعلامها كناية عن الحداد والهزيمة.  
والسياق يظهر معرفة البارودي الممتازة بتاريخ العرب ، وهو ما عده البعض من سمات  
انشار الجيد : "وهي المعرفة بأيام الناس وأنسابها ومناقبها ومثالبها"<sup>(٣)</sup>. ثم ينتقل  
الشاعر من الإخبار بالفعل الماضي : أفنى وأصاب. إلى الأمر طالباً التدبر والتعقل :  
"فسل المدائن..."<sup>(٤)</sup> ، واستحضر أمامه تلك الحاضرة العظيمة التي ضمت آثار كسرى

<sup>(١)</sup> نذكر قول هيكز في هذا النص : "ثما في الإباء ، وفي الفخر ، وفي الحنين ، وفي ثراء ، وفي وصف  
الوقائع ووصف الطبيعة . فقد سما البارودي إلى حيث لا ينحرف إلا الأقول من أكبر الشعراء فحولة ،  
وأكثرهم تميزاً . راجع : ديوان البارودي : مقدمة هيكز : ١ : ٣٣ .

<sup>(٢)</sup> سبق التعريف بتلك الحضارات والآثار في شرح الإجمالي لتأريخ - راجع تفصيلاً : ديوان البارودي :  
١٦ : ٢٤٥٠ - ٢٤٦٠ (شرح الجارم ومعروف).

<sup>(٣)</sup> هذا رأى ابن طباطبا - راجع : عبد الله العبادي : الاتجاه النقدي عند ابن طباطبا ، منشأة المعارف ، إسكندرية  
١٩٩٠ ، ص ٤١ .

المدائن...<sup>(١)</sup>، واستحضر أمامه تلك الحاضرة العظيمة التي ضمت آثار كسرى وإيوانه الشهير لما لها من دلالة تاريخية عظيمة، إذ كانت عاصمة أقوى إمبراطورية في عصر الإسلام الأول، فوقعت في أيدي الفاتحين العرب، وجعلها لذلك مظهر عظمة (منجم عبرة) وكأنها مبصرة: "عما رأت من حاضر أو بادي"، وجمع الضدين ليعنى الشمول ثم يقول:

"كرت عليها الحادثات فلم تدع .. إلا بقايا ترسم وعماد"

فصور الكرّ وكأننا في حومة الوغى التي دارت رحاها بين حوادث الدهر وآثار تلك الحاضرة البادية للعيان، فعم أسفرت تلك الحرب؟ عن بقايا وأطلال بالية نقرأ فيها أثر الزمان على الحضارات والحياة، وهو أثر ناطق نو بيان.

وفي هذا السياق التأملى يأمر الشاعر طالباً من مستمعه أن يتأمل الهرمين الشاهقين، وأن يسأل أبا الهول عنهما ليزداد علماً بهما، والأمر في الحالين طلبى: أعكف، اسأل، وهو يشخص أبا الهول، ويجعله خطيب ذاك الوادي حيث دفن الفراعنة، والمقصود تعظيم تلك الآثار الخالدة التي وصفها في شبابه فقال :

بناء إن رداً صولة الدهر عنهما .. ومن عجب أن يغلبا صولة الدهر

أقاما على رغم الخطوب ليشهدا .. لبائيهما بين البرية بالفخر<sup>(٢)</sup>

وهنا في معرض العبرة والعظة نتحدث السنة الصموت، مخبرة عما حدث من تعاقب الحضارات وخرابها، و "تنبئك" جواب الشرط، وأما السنة الصموت فمن أجمل ما قيل في تشخيص الصمت، فهو الصمت المينافيزيقي الذي عناه الفلاسفة، إنه الصمت

<sup>(١)</sup> المدائن Persei polis كانت عاصمة الفرس قبل الإسلام، وقد ذكرها الشعراء كرمز للشموخ فقال البحتري يصف إيوان كسرى ثنائمه هناك: حضرت رحلى الخطوب فوجهه .. حت إلى أبيض المدائن عنسى تقع على مبعده نحو ٨٠ كم شمال شرقي شيراز . وقد أسسها دار الأول عام ٥١٨ ق.م ودمرها الإسكندر سنة ٣٣٠ ق.م. وترخر بمبانيها الأثرية المعلقة . وفيها أطلال قصور دنرا وإكسركسيس وعمائرهم.

<sup>(٢)</sup> تناولنا هذه القصيدة كاملة في هذه الدراسة، ويعتبرها العلامة شوقي ضيف أول قصيدة حديثة في آثارنا (الفرعونية) - راجع: ضيف : الألب العربي المعاصر في مصر ، ط٧، دار المعارف، القاهرة

المتحدث بالسنة كثيرة لأنه ملئ بالدلالات<sup>(١)</sup>. ومن الجمال كذلك أن جمع الضدين فجعل الصمت له السنة (للحديث)، وجمع كذلك العدم والإيجاد في آخر البيت، ونلاحظ أن الصمت له السنة (في صيغة الجمع) إشارة لطول الحديث وتشعبه، وإن يكن حديثاً مجازياً، إذ الواقع أن ثمة قراءة نقوم نحن بها، قراءة لحوادث الزمان كي نتعظ بها، ويأتي البيت التالي تعليقاً على ما تقدم من تأملات، فيقول إن هذه كلها أمم ولت فاستبهمت أخبارها نظراً لبعدها الزماني عنا، حتى صارت مجهولة النسبة، واستعجمت - على وزن استفعلت تفيد الإبلاغ في الإبهام وعدم القدرة على الكلام<sup>(٢)</sup>، ولعل البارودي هنا أقرب إلى مذهب النقاد التقليديين في أنه من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزّة، والأمم السالفة<sup>(٣)</sup>، ويخلص الشاعر إلى استفهام إنكارى: "فعلام يخشى المرء...؟" وهو تساؤل منطقي بعد كل تلك الاستقراءات التاريخية، مفاده أن على الإنسان ألا يهاب الموت لأنه سيلاقيه على كل حال، وهذا يذكرنا بقول المتنبي: وإذا لم يكن من الموت بدُّ .. فمن العجز أن تموت جباناً<sup>(٤)</sup>

وقول الكلابي في رثاء عبد الملك بن الخليفة عمر بن عبد العزيز :

من ابنك إلا من سلاله آدم .. لكل على حوض المنية مورد<sup>(٥)</sup>

وجدير بنا أن نقف بلفظ الدهر لنجد البارودي يقول في مقدمة ديوانه : "وقد يقف الناظر في ديواني هذا على أبيات قلّتها في شكوى الزمان، فيظن بي سوءاً من غير روية يجيلها ولا عذرة يستبينها، فإني إن ذكرت الدهر فإنما أقصد به العالم الأرضي

(١) ينطوي استنطاق الصمت على خيال بعيد وفلسفة عميقة تميز هذه المراثية الخالدة.

(٢) واستطرد البارودي في تتبع أحوال الأمم الخالية استطراداً يحمل خصوصية فكره ووجدانه.

(٣) ابن رشيق: العمد: ٢ : ١٥٠.

(٤) ديوان المتنبي : ٤٧٤

(٥) راجع : المبرد: التعازي والمراثي : ٤٧. (أبو العباس محمد بن يزيد (٢١٠ - ٢٨٦هـ) كتاب التعازي

والمراثي، تحقيق: محمد الديباجي، ط٢، دار صدر، بيروت ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م)

لكونه فيه من قبيل ذكر الشيء باسم غيره لمجاورته إياد، كقوله تعالى : ( واسأل القرية )<sup>(١)</sup> أى أهل القرية<sup>(٢)</sup>، فهو يعنى بالدهر معنى مجازياً إنن.

وفى هذا المقطع من القصيدة نشعر بأن تغيّراً وجدانياً قد طرأ على الشاعر، فإذا به يستقرئ أحداث التاريخ ليدل دلالة قاطعة على أن الموت نهاية كل حى وإن طال عمره، سواء كان إنساناً فرداً أو حضارة أمة من الأمم، ولذلك يزخر هذا المقطع بالأمثال والعبر التاريخية ذات الدلالة، فضرب الأمثلة من كل ما هو عتيق، فذكر أقيال حمير أو مقاولها، وزعماء ثمود وعاد، وإياد والمدائن، حتى انتهى إلى الأهرام وهى أقدم تلك الآثار جميعاً، ولها فى وجدان الشاعر مكانة خاصة حتى أنه أفرد لها قصيدة فى شبابه، وما انفك يذكرها فى قصائد أخرى.

وإذا بالشاعر يقرر - وكأنه كان غافلاً من قبل - أنه لا داعى مطلقاً لأن يخشى المرء الموت، فهو النهاية الطبيعية وكأن الشاعر قد وجد الخلاص من معاناته، فاهتدى بعد ضلال، وعرف من بعد جهالة. وشعورى كمطالع للقصيدة مثل شعورى حين أتابع رحلة المتوفى مع رع- فى الأدب المصرى القديم - وقد حلت الساعة الحادية عشرة من رحلته الأخروية، فلم يتبق إلا ساعة كي يصل إلى محطة النهاية حيث يسود ضياء الشمس ويعم الكون.

## ٧- الخاتمة: تعزية للذات وتوديع للمرثية: (الأبيات من ٦٠ إلى ٦٧):

- ١- تعبر امرؤ نسي المعاد وما درى .. أن المنون إليه بالمرصاد
- ٢- فاستهد يا محمود ربك والتمس .. منه المعونة فهو نعم الهادى
- ٣- واسأله مغفرة لمن حن الثرى .. بالأمسى فهو مجيب كل منادى
- ٤- هى مهجة ودعت يوم زيالها .. نفسى وعشت بحسرة وبعاد
- ٥- تالله ما جفت دموعى بعد ما .. ذهب الردى بك يا بنه الأمجاد

(١) سورة يوسف : ٨٢. وهو ما يستعمله البلاغيون كالصاحب المجاز العقلى.

(٢) ديوان خيرودى : ١ : ٥٩.



٦- لا تحسبيني ملتباً عنك مع الهوى .. هيهات ما ترك الوفاء بعبادي

٧- قد كدبت أقضى حسرة لو لم أكن .. متوقفاً لقياك يوم معادي

٨- فعليك من قلبي التحية كلما .. ناحت مطوقة على الأعواد

**المعنى العام :** ما أتعس من تغافل عن الساعة، فاطلب الهداية لنفسك - يا محمود -

واستعن بالله على محنتك ، واطلب المغفرة منه للفقيدة، فهي لي بمثابة الروح التي فارقنتني، فعشت في أسف وحسرة. وأقسم أن بموعى لم تجف منذ رحلت يا بنة الكرام، فلن أميل عنك مع الهوى، لأن دأبي الوفاء، ولولا أنني أنتظر لقاءك يوم القيامة لكانت الحسرة قد أودت بحياتي، لذا فإنني أحبيك تحية قلبية كلما ناحت الحمامة ذات الطوق على غصنها رثاء لفقيدها.

**التحليل :** يستطرد الشاعر في تأملاته البعيدة إلى الرضا بالقضاء، فيدعو لنفسه بالهداية، وللفقيدة بالرحمة، ويودعها وداعاً حاراً نلمس فيه دفء العاطفة وشدة الوفاء، مما يوازن حدة الوجدان وشدة التأثير في بداية القصيدة وهنا يؤكد الشاعر على فكرة المعاد، والنيوية التامة بينه وبين الفقيدة. فأكد في البيت الأول أن المنون متربصة بالإنسان، لأن ثمة حتمية في ذلك، وهنا ننحط مرة ثانية كيف شخص الشاعر الموت وجعله خصماً عنيداً، فدعا بالتعاسة على من نسي البعث الذي يحدث بعد الموت، وما وراءه من حساب، وهو في ذلك مصرى قح في تسليمه بالقضاء واعتقاده بخلود النفس على نحو ما سنوضحه. وفي البيت الأول أمر ضمنى للذات بألا تغفل عن يوم الميعاد<sup>(١)</sup>. وهو الأمر الذي يتأكد لنا حين يردف ناصحاً نفسه في التفات مؤثر، فيقول : "فاستهد يا محمود ربك والتمس..." والأمر هنا للنصح والإرشاد للذات، وهو يؤكد قدرة الله على الهداية "فهو نعم الهادي"<sup>(٢)</sup> في أسلوب مدح رديبه العجز على الصدر، ولا يلبث أن يذكر زوجته، وكأنها عندها بمن هذا الثوى، وبالمهجة أي الروح والنفس وابنة الأمجاد الكرام.. مما يؤكد تواجد الدائم في خاطره فيطلب لها المغفرة: "واسأله مغفرة.."،

(١) وهنا يصل الشاعر نحال من الراحة النفسية والاطمئنان تستثير تفاؤلاً وطمعنا في مغفرة الله وعفوه.

(٢) وهو بمثابة التذليل الذي يزيد المعنى السابق وضوحاً.

وكما أن المستول نعم الهادى، فهو أيضاً مجيب كل منادى<sup>(١)</sup>، وهذا تذييل يوضح أحقية السؤال وضرورة إجابته، مما يعطى السائل (وهو الشاعر) الثقة فى طرح سؤاله<sup>(٢)</sup>.

ويكنى بقوله: "ودعتُ يوم زيالها نفسى" عن شدة الكرب والبلاء والوحدة حتى كأنه قد فارق الحياة برمتها، وكذلك قوله "عشت بحسرة وبعاد" فهو يشير إلى اللوعة والوحدة أيضاً، فضلاً عن الإعزاز الشديد للفقيدة. فالشاعر إذن يستبطن مشاعره بدقة متناهية. ويعرض مكنون ذاته فى رومنسية بليغة<sup>(٣)</sup>.

ويسعف الخيال فيقسم بالله أن دموعه لم تجف "تالله ما جفت دموعى..." فى مبالغة محببة، إذ يستمر بكاؤه على الفقيدة التى ما انفكت حاضرة فى مخيلته حتى أنه يناديها "يا بنة الأمجاد"، ولا نشك فى أن البكاء هنا مرتبط لا شعورياً بفعل إعادة الخلق والإيجاد على نحو ما كان فى الأسطورة.

ويستمر نداءه وخطابه للفقيدة فى آخر أبيات القصيدة ليؤكد شدة ارتباطه بها - على نحو ما نجده فى شعر الرومنسيين - فينفى أن ينساها "لا تحسبى ملت عنك..." وأما هيهات فلتأكيد البعد والاستحالة أن يرجع عن وفائه، وهذا القول بمثابة الرد على سابق قوله:

هيهات بعدك أن تقرّ جوانحى .. أسفاً لبعديك أو يلين مهادى  
وفى مبالغة أخرى ينبئنا عن شدة حسرتة "قد كدت أقضى حسرة..." واستخدم فعل المقاربة: كدت ليعطى تلك المبالغة مشروعيتها، فتبدو سائغة مقبولة ويفسر لنا عدم قضائه حسرة بأنه ظل "متوقعاً لقياك يوم معادى"، وهنا يذكر المعاد خاصاً به وكأنه قريب منه غاية القرب، وقد أحسن الشاعر التعليل، فلولا إيمانه بالبعث لقضى حسرة على فقدها، ولا شك أن الألفاظ توحى بجو الإيمان والرضا النفسى، فالشاعر لا يفتأ ذاكراً يوم الميعاد، والبعث والحساب، سائلاً الله الهداية له والمغفرة للراحلة<sup>(٤)</sup>.

(١) وانوصفان يأتیان فى تناغم وموازاة فى نهاية البيتين المتتاليين.

(٢) وتبيت قريب نلاية انكريمة "وإذا سألك عبادى عنى فإنى قريب أجيب دعوة الداعى إذا دعان".

(٣) وجدير بالانقاد أن يتوقعوا عند تلك السمات الرومنسية فى ديوان البارودى: وهى جد كثيرة.

(٤) وهناك لدى الميعاد يتوقف الزمن وتنتهى الرحلة فيه.

وفى الختام يودع الشاعر الفقيده بالتحية "من قلبى"، وهى تحية حزينة خالدة مثل نوح المطوقة رثاء للهديل الذى فقده على نحو ما تذكره الخرافة القديمة، فالشاعر هنا قدم استعارة تمثيلية ضمنية بينه وبين الحمامة المطوقة النائحة، وكنى بقوله "ناحت مطوقة على الأعواد"<sup>(١)</sup>، عن التكرار الأبدى للتحية. ولعل لفظ مطوقة يوحي لنا بالطوق الذى يحدد الشيء ويحيط به مذكراً بأن ثمة نهاية ما.

وتذكرنا هذه التحية فى ختام القصيدة بما اعتاده القدماء من تقديم التحية فى رسائلهم، فكانوا يكتبون: "أتمنى أن تمنح الحياة والسعادة وطول الأمد والعمر الطويل المبارك..."<sup>(٢)</sup>.

هكذا ودع الشاعر المريثة أحرّ وداع، وألح فى الدعاء لها وطلب المغفرة والعفو عنها، مع التأكيد على انتظاره لقاءها، وقدم لها التحية، الأمر الذى يدل على شعور عظيم بالرضا والتسليم من جانبه، وقدرة بلاغية على إنهاء قصيدته، فخلد التحية وكررها، على نحو ما اعتاده المصرى قديماً، إذ كان يولى حياة الخلود جل اهتمامه.

**تعليق :**

لقد أقام البارودى نسقاً مصرىاً متميزاً للرثاء، فجدد فيه مضموناً وأسلوباً، فنجده لا ينفك محاوراً ذاته أو الآخر، وفى الحوار مع الآخر نجد شاعرنا يشخص القبر ويستنطق بقايا الأمم الغابرة وآثارها، مثل عاد وثمود وحمير والمدائن والأهرام وأبى الهول. وهلم جرا. كذلك لا يفتأ الشاعر يندب المريثة، ويعدّد محاسنها، متوعداً خصومه الذين شتموا فيه، مذكراً إياهم بسوء العاقبة، وإذا بدا الشاعر ساخطاً أحياناً فإنه سرعان ما يفىء إلى حمى بارئته مستنزلاً رحمته راضياً بقضائه، متشفعاً بالأولياء.

وأما من حيث الأسلوب فالشاعر يشخص النسيم والموت والدهر وسائر الجمادات التى اعتدناها غير ناطقة، فإذا به يناديها ويجرى معها حواراً جديلاً أخاذاً. ولا يغيب عنا فى كل الأحوال البعد الدرامى للقصيدة، ولا بعدها الملحمى أو الرومنسى. ولعلنا نجحنا فى توضيح تلك الأبعاد وضرب الأمثلة لها، وبعد فإن لنا عودة إلى تعليم الحكيم بتاح حنب.

<sup>(١)</sup> ونوح الحائم إسقاط أسطورى، إذ يفترض أنه ينوح على هديل الذى فقده.

<sup>(٢)</sup> سليم حسن : الأديب المصرى : ١ : ٢٥٨.

## عودة إلى الحكيم بتاح حتب

### دراسة مقارنة لمتن التعاليم

إن نخبة من علماء الآثار قد تناولوا نصائح **بتاح حتب**، وعَنُوا بتبويبها وتوضيح مراميها. وحتى لا نقع في آفة التكرار فمن المفيد أن نقدم تحليلاً لما حوته من أفكار في شتى المجالات الإنسانية. وإذا كانت الخمسة آلاف سنة الماضية - وهي عمر تلك النصائح - قد شهدت تطورات متلاحقة لشتى العلوم الإنسانية، فالجدير بنا أن نظهر مدى توافق تلك النصائح مع مناهج تلك العلوم في محاولة لإعادة قراءة الأدب المصري. لهذا فمحور الفقرات التالية إنما هو تسلسل الأفكار وإن جاء على حساب الالتزام بتسلسل التعاليم نفسها.

#### أولاً: عدم التباهي بالمعرفة (روح التواضع):

لما تقبل الفرعون فكرة استخلاف الابن في منصب الوزارة خلفاً لأبيه، مضى **بتاح حتب** يهذب ابنه، فنجده يحضه على التواضع وعدم التباهي بعلمه:

«لا تكونن متكبراً بسبب معرفتك، ولا تكونن منتفخ الأوداج؛ لأنك رجل عالم، فشاور الجاهل والعافل، لأن نهاية العلم لا يمكن الوصول إليها وليس هناك عالم مسيطر على فنه تماماً...» (١٢٩)

ولعلنا نجد في حياة **سقراط** (ت ٣٣٩ ق م) ترجمة عملية لهذه الوصية الخالدة التي سبق أن أشرنا إليها، فقد عاش باحثاً عن الحقيقة ولم يدّع - رغم علمه - بأنه وصل إليها فكان يسأل محدثيه - في المحاورات الأفلاطونية الشهيرة - وكأنه جاهل عن ماهية الفضائل (والتعريفات) ولا يمل من سماع الردود وطرح تصورات جديدة عن

(١٢٩). سليم حسن : الأدب ، ١ : ١٨٦ - ١٩٧ .



نفس الموضوعات لعلها تكون أقرب إلى الصحة. وقد لخص سقراط حكمته في عبارته الشهيرة: "إتني لا أعرف يقينا إلا شيئا واحداً وهو إتني لا أعرف شيئاً". (١٢٠)

فإذا انتقلنا من التراث اليوناني إلى التراث العربي وجدنا لقمان الحكيم ينصح ابنه قائلاً له حسب رواية القرآن الكريم: "ولا تصعر خدك للناس ولا تمش في الأرض مرحاً إن الله لا يحب كل مختال فخور. واقصد في مشيك واغضض من صوتك إن أنكر الأصوات لصوت الحمير" (١٢١).

إن فنصح الأب لابنه كان تراثاً معروفاً لدى القدماء رغم تفاوت الأزمان فإذا عدنا لشعر البارودي وجدناه يسير على نفس الدرب موجهاً نصحه إلى مخاطب مجهول:

إن شئت أن تحوى المعالي فادرع      صبراً، فإن الصبر غم عجل  
وأحلم كأنك جاهل، وافطن كأن      غافل ، وانكر كأنك ذاهل  
فلعلما يفضى إلى آرابه —————      في الدهر إلا العالم للمتجاهل (١٢٢).

لعلنا نستطيع أن نقرر إذن أن غاية العلم هي أن يدرك الإنسان يقينا أن عليه أن يتعلم من الآخرين بدلاً من أن يزهو بعلمه. وكذلك نضع أيدينا على سمة هامة من سمات الروح المصري .. الذي نحتاج إلى إحيائه - وهي التواضع أمام الحقيقة، وألا يتخذ العلم (ولنقل التعليم) وسيلة للوصول إلى المنصب وكفى. بل على المرء أن يشاور الآخرين لأن الحقيقة ليست في حوزة شخص بعينه ولا فئة بعينها.

### ثانياً: الفلسفة (الحكمة) تطيل العمر (روح محافظة):

وبعدما يمتدح الحكيم المصري خلق الطاعة فيحبيب الابن فيها نجده يصل إلى استنتاج طريف، فيقول: أجمل بالابن الذي يصغي عندما يتحدث إليه والده! فإله سيصل إلى الشيخوخة بسبب ذلك. وإن المستمع يحبه الله. ومن لا يستمع تبغضه الآلهة.

---

(١٢٠) عن سقراط تحدثت معظم المراجع في تاريخ الفلسفة ، منهاجثلاً : راسل : تاريخ الفلسفة الغربية ، كوراميسن : سقراط الرجل الذي جرو على السؤال .

(١٢١) القرآن الكريم : سورة لقمان ، ١٨ - ١٩ .

(١٢٢) ديوان البارودي : ٢ : ٢١٣ - ٢١٤

والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستمعاً أو غير مستمع، وعقل الإنسان هو حياته وسعادته وصحته ..<sup>(١٣٣)</sup> ويشرح أستاذنا سليم حسن ذلك قائلاً إن الوصول إلى الشيخوخة معناه أن يبارك للإنسان فى عمره فيفيد منه وكأنه قد طال. والحقيقة أن العبارة محيرة، فظاهرها أن طاعة الوالد (ولنقل الوالدين) هى الطريق لإطالة العمر على النحو المتقدم، ولكن يبدو أن المقصود منها هو اكتساب الحكمة. فبتحقيق حجب جعل التلقين (تلقين الأب لابنه) وسيلة لذلك. وكذلك يربط الحكيم المصرى بين العقل والسعادة، فيجعلها قرينة بالتعقل ونتيجة له. وغير بعيد عن تلك المعانى - وإن كان الزمان بعيداً - نجد رينيه ديكارت (ت عام ١٦٥٠) يعلن بوضوح: "إن الفلسفة أى الحكمة تطيل العمر". وبالطبع فهو لم يعن طول الأجل عما هو مكتوب، ولكنه أراد أن يقول إن الحكمة طريق السعادة ومن ثم التمتع بالأجل المحدد فيصير بهذا غير محدد، وعقلانية ديكارت جعلته رائداً للفلسفة العقلانية - فى مقابل المادية، كذلك فالسعادة فى رأيه هى هدف السلوك الخلقى، الذى يعنى الاختيار بين البدائل - يقول ديكارت إن العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الناس .. وإن أكبر النفوس لمستعدة لأكبر الرذائل مثل استعدادها لأكبر الفضائل<sup>(١٣٤)</sup>.

وليس يعنينا أن نباهى فنقول إن بتحقيق حجب أسس الاتجاه العقلانى قبل ديكارت، فهذا أمر مفروغ منه، ولكن الجدير بنا أن نعرف الناشئة بهويتهم المصرية، حتى يدركوا أن الروح المصري الذى يعاود التجلى فى عصور التاريخ من أهم خصائصه التعقل. ولن يتحقق هذا بالتلقين الجامد، بل بأن نجعل هذا التراث الأنبى ميسوراً فى هيئة قصة أو رواية أو دراما أو أى صورة أدبية محببة للنفس، (فالأدب المطبوع) مرتبط بالأدب (السلوك)، والعقل (المعرفة) طريق للسعادة. تلك هى حكمة بتحقيق حجب التى أدركتها أمة الإنجليز، فاحتلت بها وصارت تدرس فى برامج المدارس الابتدائية هناك حتى تؤهل النشء لاكتساب المبادئ الشريفة والطريف هنا - بتعبير فلسفى - أن الروح المصري تجلى فى مكان وزمان مغايرين، ولا عجب فالروح يتسم بالحرية. وهذا التجلى تحقق باهتمام بريطانيا بالحكمة المصرية مما يعنى أنه لا عائق بين الحضارات.

(١٣٣) سليم حسن : الأدب : ١ : ١٨٨

(١٣٤) ديكارت : مقال عن المنهج : ١٠٩ - ١١٠ .

والطريف كذلك أن ب مقام حطب يعود ليؤكد هذا المعنى مرة ثانية في معرض الحض على تجنب رذيلة الشره التى يصفها بأنها مرض عضال، فيقول: "وإن الرجل الذى يتبع طريقه حقه فى سلوكه ويسير على صراط سوى يعيش طويلاً ويكسب القنى بذلك، ولكن الشره لا قبر له".

بهذا تتأكد الدلالة الخلقية لتلك التعاليم، فهى بمثابة المرشد العملى فى الحياة؛ كذلك ربما يعنى قول الحكيم "يعيش طويلاً" أن الناس ستتكره بعد وفاته، فيقولون عنه إنه كان متزناً حسن السلوك ... إلخ. وبهذا يصير إطراء الإنسان ومدحه بعد وفاته بمثابة عمر آخر له كما قال المتنبى: "الذكر للإنسان عمر ثان". (١٣٥)

والملاحظ كذلك أننا فى حياتنا اليومية كثيراً ما نذكر هذا المعنى ، ففى المثل الشعبى أن الإنسان نكرى، وليس من المصلافة أن البارودى قد ردد هذا المعنى كثيراً، فقال مثلاً فى شعره:

"سيبقى به نكرى على الدهر خالداً ونكر الفتى بعد الممات خلوده

... سينكرنى بالشعر من لم يلاقى ونكر الفتى بعد الممات من العمر

وتلك حقيقة، فمازلنا نذكر ب مقام حطب بحكمته كما ظل يُنكر إبان الدولتين الوسطى والحديثة، وما برحنا نتدبر المعانى العظيمة التى خللت ذكر البارودى.

### ثالثاً: وبضدّها تبين الأشياء:

إذا كان الإنسان الفاضل يعيش طويلاً، فإن الجاهل يموت كل يوم ويشرح الحكيم ب مقام حطب هذه المقولة قائلاً: "أما الغبى الذى لا يستمع قلن ينال نجاحاً، إذ أنه يعتبر العلم جهلاً والطيب خبيثاً، ويعرض نفسه كل يوم للوم، لما يأتينه من كل شئ مكروه، ويعيش على ما يموت الناس فيه، والقول الخبيث غذاء فمه، وأخلاقه إذن تكون معروفة للحكام، ويموت حياً كل يوم، وإن يعامله الناس مطلقاً بسبب السيئات الكثيرة

---

(١٣٥). اهتم المستشرقون خاصة بلاشير بشعر المتنبى وحكمته وأثره فى الأدب الغربى عن طريق الترجمات ، وإن كان ابن خلدون يعتبر المتنبى خارجاً عن أساليب التعبير العربى . وهو على أى حال من أغزر الشعراء حكمة ، عاش فى القرن العاشر الميلادى فى كنف دولة الحمدانيين التى عاصرت الأخشييين .

التي يرتكبها كل يوم". (١٣٦) هذه مقارنة بين ما يكتسبه الشخص الطيب في حياته وبعد مماته وما يحق بالجاهل في الحياتين معاً، وفي هذا نجد قول البارودي موافقاً أيضاً :

قرب ميت له من فضله نسمة ورب حي له من جهله كفن (١٣٧)

### الإلزام الاجتماعي: وهنا لنا أن نسأل: ما مصدر الإلزام الخلقي؟

للجواب واضح فالمصدر هنا خارجي، بمعنى أن الإنسان يلتزم في سلوكياته بما يقره المجتمع من أعراف وتقاليد، وبما توحى به الديانة من مثل، ولذلك كانت للأخلاق عند حكمنا غاية، وهي اكتساب ثناء الناس خاصة الحكام، والوصول إلى السعادة في الدنيا والآخرة، وهذا منطق عملي يمكن لأي إنسان أن يفهمه، لذلك فنصائح بتمام حجب جد عملية والفلاسفة الواضعين مثل (أوجست كونت وإميل دوركيم) ينحون هذا النحو، إذ يرجعون فكرة الإلزام الخلقي إلى الثواب والعقاب اللذين تواضع عليهما المجتمع (١٣٨) ولم تصل حكمة بتمام حجب - ولا يضره هذا - إلى درجة التجريد التي عناها كلنط (ت ١٨٠٤م) حينما أسقط صفه الأخلاقية عن كل سلوك يفعله الإنسان مضطراً، أي خوفاً من عقاب أو رغبة في ثواب، مؤكداً أن مثل هذا السلوك نفى بحث ولا يترتب عليه إلا ضياع الواجب والإساءة إلى الضمير.

إن بتمام حجب يهدف بتلقائية واضحة إلى تحقيق النجاح الاجتماعي بالامتثال للعرف وطاعة الرؤساء والتزام الحذر مع الناس وتأسيس البيت ورعاية الأهل، وهذا اتجاه نفى براجماتي بلاشك. ولكن علينا أن نوضح تماماً أن ذلك الحكيم كان ضد النفعية بمعنى الاستغلال وإهدار حقوق الآخرين، فهو لا يفتأ يحض ابنه على الالتزام بالعدالة والصدق، ويأمره بالتحكم في أهوائه ويحذره من الرذائل كالغضب وينهاه عن سوء استغلال السلطة والفساد والشره والطمع. فما هو يقول واعظاً ابنه:

(١٣٦). سليم حسن : الألب : ١ : ١٨٩ .

(١٣٧). ديوان البارودي : ٤ : ٣٦ .

(١٣٨). عرض إميل دوركيم في كتابه : "قواعد المنهج في علم الاجتماع - مذهب المدرسة الوضعية في أن المجتمع هو مصدر الإلزام الخلقي والجبرية الاجتماعية .



"إذا كنت حاكماً تصدر الأوامر للشعب فابحث لنفسك عن كل سابقة حسنة حتى تستمر أوامرك ثابتة لا غبار عليها. إن الصديق جميل وقيمه خالدة .. وقد تذهب المصائب بالثروة، ولكن الصديق لا يذهب بل يمكث ويبقى".

ويقول: "إذا كنت حاكماً فكن شقيقاً حينما تسمع كلام المتكلم، ولا تسيء معاملته إلى أن يغسل بطنه (يبوح بكل ما فى صدره)، وإلى أن يقول ما جاء من أجله ... وإنها لفضيلة للقلب أن يستمع مشفقاً". كما يقول بوضوح: "قم للعقل وعامل الجميع بالعدالة" (١٣٩) ولعل هذا ما دفع هلموت برونر إلى أن يرفض أن توصف تلك النصائح بأنها نفعية براجماتية (وكفى)، إذ أن المسلمة الأساسية التى تقوم عليها هى وجود النظام الكونى الذى يرجع إلى الإله. ولذلك يقرر برونر أن ثمة تأسيساً ميتافيزيقياً للسلوك الخلقى فى تلك التعاليم. ويحدد موقع تلك التعاليم بوضوح أكثر حينما يقول أنها عبرت عن مبادئ الفكر المصرى كما انعكست فى الفنون التشكيلية (تصويرات المقابر والمعابد)، وهى مبادئ للسلم لا للحرب، وإن غلفها قائلها فى إطار من الصمت الذى يمكن أن نسميه بالصمت الدبلوماسى. كذلك تساوى التعاليم بين غضب الإله وسخط الفرعون وموظفيه الكبار والعقاب الاجتماعى أيضاً؛ إذ أن اللفظ المستخدم للإشارة إلى الفرعون هو نفسه المستخدم للإشارة إلى الإله. وتلك إحدى خصائص الفكر فى الدولة القديمة فى رأى برونر. (١٤٠).

والظاهر لنا من تحليل برونر أنه يعلى من شأن تلك التعاليم، ويجعل صاحبها أقرب إلى المثالية الكانطية (نسبة إلى كانط) منها إلى الوضعية الكوننتيه (نسبة إلى أوجست كونت)، وينفى عنه صفة الميكانيكية فى كل الأحوال .. وواضح هذا فى استخدام برونر للفظ "المسلمة" ليشير به إلى المبدأ الأخلاقى فى التعاليم، وهو نفس المصطلح الذى استخدمه كانط فى تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق" (١٤١) فكانط يرفض رفضاً تاماً أن تكون الأخلاق قاعدة أو مادة قانونية (الإلزام فيها خارجي)، بل هى مبدأ - وبالأحرى مسلمة *Maxim* يلتزم بها الإنسان طواعية من وحي ضميره ، وإذا

(١٣٩) - سليم حسن : الألب ١ : ١٩٤ . أيضاً 48 - 49 pp . GUNN , op. cit . .

(١٤٠) - Brunner , Alt . Weisheit , SS . 105 107 .

(١٤١) - يعتبر كانط ( ت ١٨٠٤ ) للفيلسوف النقدى مؤسس مذهب الضمير حديثاً ، وقد عرضه فى كتابيه

السابقين " تأسيس ميتافيزيقا " الأخلاق " ، نقد العقل العملى .

كانت القاعدة قابلة للتغير أو التعديل أو البطلان أو عرضة للتحاليل عليها؛ فإن المسلمة موطنها الضمير الذي لا يتغير في كل زمان ومكان، ولا يمكن الاحتيال عليه.

### رابعاً: الرجل الدبلوماسي (الناجح في الحياة):

ليس من المبالغة أن نقول إن كل عبارة في تلك التعاليم تتضح بالدبلوماسية والكياسة، أو أن نقول إن مفتاح شخصية ذلك الحكيم - باستخدام تعبير العقاد - هو الدبلوماسية. وتظهر هذه الحقيقة أوضح ما تكون حينما يتطرق الحكيم إلى أمور مثل التصرف في حضرة الأكبر "مقاماً" واحترام الرئيس واللباقة في إسداء النصائح إليه وإمساك اللسان عن اللغو بل عن الكلام في أحيان كثيرة، واكتساب ود الأصدقاء، واجتناب معاداة الأقران.

والحق أن أي سياسي يريد أن يكون ناجحاً - حتى في زماننا نحن - فإن عليه أن يتمسك بهذه النصائح التي ليست مسلمات أخلاقية بالضرورة، بل هي توجيهات عملية في المقام الأول. وسنرى أن البارودي لا ينفك يحض على الاستمساك بتلك التوجيهات أيضاً.

### خامساً: آداب المائدة:

جاء في التعاليم: "إذا لتفق لك كنت من بين الجالسين على مائدة (من هو) أكبر منك (مقاماً) فخذ ما يقدم لك حينما يوضع أمامك، ولا تنتظرن إلا إلى ما وضع أمامك ولا تصوبين لحظات كثيرة إليه؛ لأن ذلك مما تسمنر منه النفس (كا) إذا أحفظها الإنسان. وانظر بمحتياك إلى أسفل إلى أن يحييك، وتكلم فقط بعد أن يرحب بك، واضحك حينما يضحك، فإن ذلك سيكون ساراً لقلبه..." (١٤١)

ما أجمل هذه العبارات! إنها مبادئ الإتيكيت التي على الصغار أن يتعلموها في البيت والمدرسة. وهي مبادئ لا تبعد أبداً عما ورد في الأديان السماوية - قد وصل إليها الحكيم المصري بالتأمل العقلي. ففي الحديث يحض الرسول الكريم

(١٤١). سليم حسن، مرجع سابق، ١ : ١٨٩.

محمد (ص) مثلاً على أن يأكل الإنسان مما يليه ، وألا يطيل النظر فيما وضع أمامه من طعام، وأن يجلس حيث ينتهى به المجلس.

والذى يمكن أن نستفيدة من هذه المقارنة هو أنه لا تعارض بين العقل والدين، وأننا أدركنا قديماً مبادئ فى غاية الأهمية لقيام الحضارات، وإدراك هذا فى حد ذاته إنما هو تأصيل لهويتنا نحن المصريين. وتأصيل الهوية المصرية اتجاه ظهر حديثاً مع رواد مثل رفاعة الطهطاوى وتأكد على يدى أحمد لطفى السيد ورفاقه (١٤٢) والحاجة ملحة إلى أن ندفع هذا الاتجاه قدماً، وقد تكون إعادة قراءة التاريخ المصرى مفيدة فى تحقيق هذا، والمسألة ليست صعبة، فما أكثر الآثار المادية (الأهرام والمعابد) التى تركها الأسلاف، وهى عظيمة فى قيمتها الروحية، و ما أعظم ما تركوه من أعمال أدبية ! وما علينا إلا أن نتأمل هذه الآثار وتلك الآداب بأسلوب منهجى.

### سادساً: احترام الرئيس:

وفى فقرة تالية من التعاليم: "إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضع فعليك أن تتجاهل وضاعته السابقة، واحترمه حسب ما وصل إليه؛ لأن الثمرة لا تلقى عفواً، ولا تعيدن قط كلمات حمقاء خرجت من غيرك فى ساعة غضب. التزم الصمت فإن هذا أحسن من أزهار (تقف)، وتكلم فقط إذا كنت تعلم أنك ستحل العضلات . إن الذى يتكلم فى المحفل لمفتن (يعنى فى الكلام)، وصناعة الكلام أصعب من أى حرفة أخرى".

والحكيم هنا يجعل قيمة الناس مرتبطة بأخلاقهم وأعمالهم لا بأصلهم وحسبهم، ويضرب مثلاً بهذا بالشجرة التى لا تثمر عفواً، بن بعد عناء، وذلك ليرمز إلى العناء الذى يكابده صاحب المنصب ليصل إليه (المنصب بقدر الكفاءة). وعزز هذه النصيحة بالاعتصام بالحلم والعفو عن الآخرين إذا أساءوا بالقول ساعة غضب، وذلك بألا يذكرهم بما زل به لسانهم آنذاك.

والناظر فيما قاله ابن المقفع - وهو أديب نو ثقافة أصولها فارسية وهندية - فى القرن الثامن الميلادى فى " الأئب الصغير" يجده متساوياً مع ما قاله الحكيم المصرى ومكماً له. يقول ابن المقفع "لا تكون صحبتك للملوك إلا بعد رياضة منك لنفسك على

---

(١٤٢). من الضروري تقريب اللغة المصرية والحضارة القديمة بأساليب بسيطة تتيسر منهج علم.

طاعتهم في المكروه عندك، وموافقتهم فيما خالفك .. وعلى قلة الاستقبال لما فعلوا إذا أساءوا، وترك الانتحال لما فعلوا إذا أحسنوا، وكثرة النشر لمحاسنهم، وحسن السر لمساوئهم". (١٤٤)

فالحكيمن يُعنيان بالفضائل العملية، ويدركان أهمية السلوك؛ لأن الأخلاق ليست نظريات عقلية وحسب بل هي سلوك في المقام الأول، وربما عني الفلاسفة بمناقشة الجانب النظري، وهذا ما يكمل الاتجاه العملي في الأخلاق، فكلا الاتجاهين مكمل للآخر.

أقول إذن إن الحكمة الفارسية والحكمة الهندية اللتين استقى منهما ابن المقفع كانتا امتداداً للحكمة المصرية؟ هذا ممكن. ولكن الاكتفاء به ليس ممكناً، فكل حضارة لها شخصيتها.

ولكن لننظر كذلك فيما قاله البارودي في إحدى سرنديبياته التي سبقت الإشارة إليها :

فيا بن أبي والناس أبناء واحد	تقلد وصاتي، فهي لؤلؤة الفكر
إذا شئت أن تحيا سعيداً فلا تكن	لدوداً ولا تدفع يد اللين بالقسر
ولا تحتقر ذا فاقة فليربما	لقيت به شهماً يبر على المثرى
فرب فقير يملأ القلب حكمة	ورب غني لا يريش ولا يبرى (١٤٥)

من الذي خاطبه البارودي؟ إنه الأمير الإنجليزي - ولي عهد بريطانيا الذي زاره في منفاه متوقفاً أن يتلقى منه رجاء أو التماساً .. ولكن الشاعر خاطبه كما خاطب الوزير بتام هتج ابنه. والواضح أن التعميم الشائع في هذه الأبيات الحكيمة يناظره تخصيص في المناظرة بين الأب والابن والفقير والغني. وماذا عسى بتام هتج أن

(١٤٤) ابن المقفع : الأدب الصغير ، ٧٥ .

(١٤٥) ديوان البارودي : ٢ : ١٤ - ١٥ .



يقول لو أنه كان في محل البارودي؟ لا أعتقد أن اختلاف الزمان بينهما سيكون له أثر، ذلك أن الاشتراك بينهما قائم: إنه اشتراك في الطبيعة والموهبة.

ولكن إذا كان بتام حبيب قد حض ابنه على الصمت في الفقرة السابقة فإن البارودي لم يصمت إبان الثورة؛ لأنه كان يطمح إلى أبعد ما هو ممكن ! كذلك لم يصمت قبل الثورة، بل عجز شعره بالثورة والغليان :

فجئنا نرى في دياجير محنة يضيق بها عن صحبة السيف غمده ؟

إذا المرء لم يدفع يد الجور إن سطت عليه فلا بأسف إذا ضاع مجده.

.. وأقبل داء رؤية العين ظالماً يسىء ويتلى في المحافل حمده.. (١٤٦)

ولم يكن طموح البارودي شخصياً كما أشار المؤرخ عبد الرحمن الرافعي فقال إن نفسه حدثته بالوثوب إلى عرش مصر! فالفارئ لشعره يدرك مدى موضوعيته في نقده، ومدى حرصه على المصلحة العامة، والشعر وثيقة تاريخية إذا قرئ بعين النقد لنعرف متى تكون المبالغة وأين تكون الحقيقة. لقد طالب البارودي بالعدالة والصدق وشتم الفضائل التي نجد بتام حبيب حاضاً عليها. كما كان مقدراً للموقف كله: نفوذ بريطانيا القوي وأهدافها في مصر، وشخصية الخديو توفيق الممالي لها بعد نفى والده إسماعيل، وقد أحسن مولر حينما قال إنه كان أداة طيعة في يد الإنجليز. (١٤٧)، والشعب المغلوب على أمره دون أن تكون لديه الرغبة في المشاركة في الوقت ذاته أو الميل اللامبالي بتعبير الجبرتي المؤرخ ، وأوضاع السياسة المتردية في بلاده ... لهذا نهج البارودي طريق الإصلاح السلمي. (ونقل الثورة السلمية) بالحصول على أعظم الفوائد وتجنب الأخطار أن تحيق بالبلاد - أي بالضغط على الخديو واكتساب صلاحيات متزايدة للحكومة التي كان هو رئيسها، والمناورة لتتقى الحكومة من المعادين للإصلاح، والكف من غلواء الثوريين حتى لا تتدخل بريطانيا . وهذا ما نجح البارودي فعلاً في

(١٤٦). المرجع السابق ، ١ : ١٩٢ . وهذه القصيدة نظمتها في معارضة الخديوي ورغم هذا جدير بها من ألفق

بتفاصيل الحياة في عصره ولعلها كالتالي في عهد الخديوي إسماعيل أو خلفه توفيق .

Mueller , Grundzuege , S . 200

(١٤٧).

تحقيقه، وما هو في الوقت ذاته إلا تطبيق عملي لتعاليم **بِقَام حَتَب** - (أو توجيهات *instructions* بتعبير باتسكومب جان)، وكان لنجاحه أن يستمر لولا تسرع الثوار - مع تراجعهم واستسلامهم بعد ذلك - ولولا تردد الخديو ... بلى. لم يكن لمنهج **البارودي** (ونؤكد أنه منهج **بِقَام حَتَب**) أن ينجح طويلاً وروح الشعب قد عراه. ما عراه. فلم يعد الحاكم هو جد كارع ليسيى، ولم تعد للفنون والآداب - التى هى أعظم نجل لروح الشعب - فى حال ازدهارها السابق إبان الأسرة الخامسة، ولم يعد هناك من ظهور لذلك الروح إلا فى شعر ذلك الشاعر! ولم تكن هناك من استجابة لذلك الموقف المعقد - لروح الأمة أوضح من استجابة **البارودي** الذى ضحى بالمنصب ولم يضح بالمبدأ، وتحمل أخطاء غيره دون أن يكون هو نفسه مخطئاً. لم يكن التزام الصمت إذن ممكناً لأن الصمت فى تلك الحال لم يكن فى مقدور روح الشعب، ولا أدل على صدق هذا التحليل من أن الشاعر نفسه كان يردد فى شعره ما سمعناه من **بِقَام حَتَب** عن التزام الصمت فنراه يقول:

أَكْمُ ضَمِيرِكَ مِنْ عَدُوِّكَ جَاهِداً      وحذار لا تطلع عليه رفيقاً !

فلربما انقلب الصديق معادياً      ولربما رجع العدو صديقاً. (١٤٨)

ويقول:

وَدَارَ الَّذِي تَرْجُو وَتَخْشَى وَدَلَاهُ      وكن من مودات القلوب على حذر (١٤٩)

### سابعاً: اكتساب الأصدقاء واختيارهم:

واستكمالاً لما تقدم يعلم الحكيم **بِقَام حَتَب** ابنه أن يكون متواضعاً مع أقرانه ومن هم دونه؛ لأن الحال لا تدوم أبداً على نفس الوتيرة. إنه يقول: بعدما كنت صغير القدر وصرت صاحب ثروة بعدما كنت محتاجاً .. فلا تتسین كيف كانت حالك فى

(١٤٨) ديوان البارودي : ص ٣٤٧ ، ١٦ على الترتيب .

(١٤٩) ديوان البارودي : ص ٣٤٧ ، ١٦ على الترتيب

الزمان الماضى، ولا تتغنين بثروتك التى أنت إليك منحة من الإله (الملك)، فإنك لست بأحسن جالاً من أقرانك الذين حل بهم الفقر". (١٥٠)

ويقول: "احترس من الأيام التى يمكن أن يأتى بها المستقبل" (١٥١).

ونظراً لما تحفل به الدنيا من مفاجآت فإنه يعرفه قيمة أن يكون له أصدقاء يقفون إلى جانبه وقت الشدة، وأن يتعهدهم بالرعاية ويصلهم بما يزيد عنه من فضل حتى لا يتنكروا له:

"أشبع أصدقاءك بما جد لك بسبب نيلك الحظوة عند الإله (أى الملك) إذا لا يوجد إنسان يعرف مصيره إذا فكر فى الغد، وإذا اعتري حظوته لدى الملك شئ، فإن الأصدقاء هم الذين لا يفتأون يقولون مرحباً ..."

أما البارودى فنراه ذا نظرة جازمة للثراء، فالثراء لا يزيد من قيمة الإنسان، وكذلك الفقر لا ينال منه، وما القيمة الحقة إلا ما يستمدده الإنسان من عمله ومواقفه:

ولو رمت ما رام امرؤ بخيائنة	لصبحنى قسط من المال غامر
ولكن أبت نفسى الكريمة سوءة	تعلب بها والدهر فيه المعايير
فقد يستجم المال والمجد غائب	وقد لا يكون المال والمجد حاضر
فما أنا إن أدنأتى الوجد باسم	ولا أنا إن أقصأتى العدم باسم
فما الفقر إن لم يندس العرض فاضح	ولا المال إن لم يشرف المرء ساتر (١٥٢)

ويبرر البارودى عدم حرصه على المال بعدم حرصه على الحياة:

وجد بما ملكك كفاك من نشب	فالجود كاللبأس يحمى العرض والنسب
لا يقعد البطل الصنديد عن كرم	من جاد بالنفس لم يبخل بما كسب (١٥٣)

(١٥٠) الأديب المصرى ، ١ : ١٩٠ .

(١٥١) المرجع السابق ، ١٩١ .

(١٥٢) ديوان البارودى : ٢ : ٩٧ - ٩٩ .

والبادى أن إدراك قيمة للصدقة وعدم المبالغة فى حب المال بل التحقير من شأنه هما من صفات النفوس الكبيرة التى لا تقتصر على إدراك الماديات وحدها - وقد رأى أرسطو - معلم الإسكندر الأكبر - أن النظام الارستقراطى هو الذى يوفر لأصحابه أن يكونوا نوى نفوس كبيرة،<sup>(١٥٤)</sup> وأولئك هم الذين يتعاملون مع الآخرين بمودة وكرم ونبالة وحلم دونما نظر إلى للماديات، والصدقة الحقة فى رأى أرسطو - كما فى رأى الإمام عبد الحليم محمود - لا تكون إلا بين هؤلاء.

والشيخ حسين المرصفى - أستاذ البارودى الذى رثاه وهو بالمنفى - يرى أن الشعر الحق هو شعر الأمراء (أو نوى النفوس الكبيرة عند أرسطو)، فهم الذين يقولون الشعر الصادق ويتزهون عن التملق واصطناع المشاعر، لهذا نجده يعتبر البارودى علماً من أعلام مدرسة "الشعراء الأمراء"<sup>(١٥٥)</sup>

هذه المعانى الفلسفية تظهر لنا فى عبارات البارودى كما تظهر فى عبارات بquam حبيب، وهى جدرة بالتبصر لدى اختيار الأصدقاء.

وللتحرى عن أخلاق الخلان يضع بquam حبيب محكاً عملياً فيقول لابنه: "إذا كنت تبحث عن أخلاق من تريد مصاحبته فلا تسألنه، ولكن اقترب منه وكن معه، وامتنح قلبه بالمحاذنة، فإذا أفشى شيئاً قد رآه أو أتى أمراً يجعلك تخجل له فأحذر عندئذ حتى من أن تجيبه" وينكرنا هذا النصيح بما يروى عن عمر رضى الله عنه - إذ قال لأحدهم : هل تعرف فلاناً ؟ فقال .. نعم ، فقال له : هل عاصرته - أى عاصرته ؟ قال : لا . فرد رضى الله عنه قائلاً : إذن فأنت لا تعرفه .

إن الحكيم المصرى يتحدث هنا عما يسميه فرويد وعلماء النفس بزلالات اللسان التى تكشف عن صاحبها، فإن كلمة يسيرة يفضى بها الإنسان دون قصد قد تكون عظيمة الدلالة على أخلاقه. وفى هذا المعنى ذاته يقول البارودى:

عود فؤادك أن يكون مجنة      للسرف هو لدى المحافل حمده.

(١٥٣) المرجع السابق ، ١ : ١١٦ .

(١٥٤) راسل : تاريخ الفلسفة ، ١ : ٢٧٨ - ٢٩٥ حيث يعرض لمذهب الأخلاق عند أرسطو ومذهبه فى الصدقة ، وقلرن : أرسطو : علم الأخلاق ..

(١٥٥) عرض الشيخ المرصفى مذهب هذا فى نقد الشعر فى : الوسيلة الأدبية ، واعتبر البارودى علماً فى مدرسة الشعراء الأمراء التى من روادها عنتره وأبو فيراس والشريف الرقى .



السر عبدك ما استطعت حفاظه فإذا أفضت به فإنك عبده. (١٥٦)

## ثامناً: الحياة العائلية:

الإنسان حيوان سياسى كما يقول أرسطو، وذلك أنه يحتاج إلى الحياة الاجتماعية، الأمر الذى يبدأ بتأسيس الأسرة - وأرسطو لا يذهب بعيداً عما قاله الحكيم بقام حنبل: "إذا كنت رجلاً ناجحاً فوطد حياتك المنزلية وأحبب زوجتك فى البيت كما يجب". وفى النسخة الحديثة لتعاليمه يقول: "إذا كنت رجلاً ناجحاً فأسس لنفسك بيتاً، واتخذ لنفسك زوجة تكون سيدة قلبك". ويضيف شارحاً واجبات الرجل تجاه زوجته:

"أشبع جوفها واستر ظهرها"، "إن علاج أعضائها هو الدهان"، "اجعل قلبها فرحاً ما دمت حياً".

إنه قرر أن للسعادة غاية الحياة المنزلية، وتحقيق السعادة يكون بالعناية بالزوجة وما تحتاجه من طعام وكساء، وعطور وزينة، فهو يعرف طبيعة المرأة ومدى حبها لأدوات التزين والتجمل، فهذا ما يدخل السرور إلى قلبها. ولعل القيام بتلك الواجبات هو المقصود بالقوامة فى الآية القرآنية: "الرجال قوامون على النساء". كما يعبر القرآن عن الطبيعة الاجتماعية للإنسان بقوله تعالى: "يا أيها الناس اتقوا ربكم الذى خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالاً كثيراً ونساء واتقوا الله الذى تساءلون به والأرحم إن الله كان عليكم رقيباً". (سورة النساء آية ١)

كذلك تتسق هذه الحكمة المصرية مع الوصايا العشر الشهيرة التى تنص إحداها على أهمية الزواج وتنتهى عن التطلع إلى نساء الآخرين ولعل هذا ما نجده بمعناه ولفظه عند بقام حنبل حين يقول: "إذا أردت أن تحافظ على الصداقة فى بيت تدخله - سيداً كنت أو خادماً أم صاحباً - فأحذر القرب من النساء، فإن المكان الذى يكن فيه ليس بالحسن، ومن الحكمة إن لا تحشر نفسك معهن".

فإذا رجعت إلى حكايات البارود وحفظه يترجم عن نفس المعنى:  
والعشق مكرمة إذا عف الفتى عما يهيم به النوى الأصور.

(١٥٦) من المفيد أن نوظف مناهج العلوم الإنسانية فى محاولة فهم الألب القديم وإعادة تقديمه حتى نفهم الروح المصرى، فبدون الروح ( الفكر وتجلياته فى الفنون والأدب ) لن تظهر حضارة جديدة .

يقوى به قلب الجبان، ويرعوى طمع الحريص، ويخضع المتكبر.  
 فتحل بالأرب النفيس، فتنه حلى يعز به اللبيب ويفخر.  
 وفى رثائه لزوجه عذبة يكن - التى توفيت وهو بالمنفى - نستشعر مدى  
 حرصه على الحياة المنزلية:

هيهات بعدك أن تقرّ جواتحى أسفاً لبعك أو يلين مهدي.  
 ولهى عليك مصاحب لمسيرتى والدمع فيك ملازم لومادى.  
 قد كنت أقضى حسرة لولم لكن متوقفاً لقياك يوم معادى .."

ولا عجب أن الأبيات آية فى إحكامها اللفظى والبيانى ( الجنس والتضاد وحسن  
 التقسيم ومراعاة النظير ... ) وهى قصيدة لا نكاد نجد مثيلاً لها فى الشعر فيما حوته  
 من آيات اللوعة والحزن، وتعتبر لذلك دليلاً قوياً على حب الشاعر لأسرته وكأنه يترجم  
 لنا عبارات بقتام حجب النثرية فى صور بيانية متتالية.

وبقتام حجب يعلى من شأن الروابط الأسرية بالمقارنة بالنجاح المادى مهما علا  
 شأنه، فهو يحدثنا عن الأبوة ومعاملة الأبناء والأهل:

"إذا كنت رجلاً ناجحاً وكان لك بيت ، وولد لك ابن اكتسب رضاء الإله (الملك)  
 فإذا عمل صالحاً ومال إلى طبعك وسمع نصائحك وكانت خططه ذات نتائج حسنة فى  
 بيتك، وكان معتنيا بما لك كما يجب، فابحث له عن كل شئ حسن، فهو ابنك الذى وليته  
 لك نفسك (كا) .."

وهو يلخص واجبات الابن نحو أبيه ويوجزها فى الطاعة والعمل الصالح وفقاً  
 لنصائح الأب، والحفاظ على بيته وماله، وكثيرة هى الآيات فى الكتب السماوية  
 والأحاديث النبوية التى تحض على طاعة الوالدين وعدم عقوبها وبرهما ومراعاة  
 مشاعرهما .. "وإن جاهدك على أن تشرك بى ما ليس لك به علم فلا تطعهما،  
 وصاحبهما فى الدنيا معروفاً".

وينهى بقتام حجب عن الشره والطمع فى الثروة:

"لا تكونن شرها فى القسمة، ولا تكونن ملحاً فى الحق، ولا تطمع فى مال أقاربك،  
 فإن الالتماس باللين يجدى أكثر من القوة، فإن القليل الذى يختلس يولد العداوة (حتى) عند  
 صاحب الطبع اللين (يعنى الحكيم)". وختاماً أرجو أن نقارن هذه العبارة الأخيرة بالبيت التالى

ولا تحسبن الحلم يمنع ربه وقوع الأذى ، فالماء والنار من صخر  
 هذا بيت لشاعرنا ، وتلك نصيحة من نصائح ذلك الحكيم ، والروح المشتركة فيهما  
 يعود بنا إلى مبتدأ دراستنا .

## الفصل الخامس: الفصل الختامي

### النقد الأدبي والأسطورة

يبدو أن علينا أن نعود أدرجنا إلى الأسطورة إذا حاولنا أن نتفهم أحدث إبداعات العصر . هذا ما سيتضح لنا حين نتناول "اسم للوردة" لأمبرتو إيكو . والمتأمل للحضارة الإنسانية الآن - وقد بلغت إحدى نراها في الغرب - يجدها أفادت كثيراً من الاتجاه العقلاني في التفكير ، ولكنها من جهة أخرى تترد إلى النماذج الإنسانية الأولى لعلها تحدث شيئاً من التوازن ، فقد شرعت تنهل من الأسطورة الشرقية والديانات القديمة كالبودية - وإن اجتازت من جهة أخرى المذاهب الوجودية والعبثية وشرعت تجتاز مذاهب الحداثة لتشرف على آفاق التفكيكية . وما نعرض له في هذا الفصل ليس منفصلاً عن موضوع دراستنا بل مكمل له .

وبعد ما أحرزته البشرية من تقدم في مجال الأدب والنقد إذا بنا نتساءل : وماذا بعد ؟ لا شك أن الروح مستمر في حركته نحو المطلق عله يحقق تحرره النهائي ! ومن المؤكد أن المعرفة المطلقة المطلوبة لتحقيق ذلك غير متوفرة في عالمنا اللانهائي ، بيد أن المحاولة مستمرة . ولكن لننظر إلى عالم الخيال الذي قيل في النقد إنه مسرح الشعر - أو عالم اللاشعور واللاوعي ، أو العالم المثالي الكامل أو عالم الجسد وما فوق العقل .. أليست هذه العوالم التي زعم النقاد - وزعمنا معهم - أنها مصدر الوحي للشعر ؟ ولنقارن كل هذه بعالم الأسطورة ! في اعتقادي أن الأسطورة هي التي جمعت لنا - نحن الشعراء - كل تلك العوالم ، وفيها بالإضافة لتلك ما يبحث عنه العبثيون ورواد البنيوية والتفكيكية - كل حسب ما يريد .

وفي إيجاز شديد تمتاز الأسطورة المصرية بسعة دلالاتها وتعدد مغازيها ، وعناصرها تكاد تستقل عن بعضها البعض ، كما أن فيها تكرار نفس الأحداث (مثل جمع العنب وصيد الطيور..). والرمزية واضحة فيها أيضاً : مثل دلالة الرقم (باتا) الذي يقتل ثلاث مرات في قصة الأخوين ، أو الثلاثة الأبطال الذين يوطدون الملك في برمية وستكار .. وقل مثل هذا في الرقم : ٧،٩ ،.. إلخ). وفي الأسطورة تتم تحولات

على الأشخاص بطريق السحر وغيره (أظهرها في كتاب للظهور نهاراً) <sup>(١٥٧)</sup>. إنها مليئة بالألوان - التي تكاد تكون غير ممترجة - وفي حالة فريدة - كما تذهب إما ترلوت .. وفي أسلوبها عبارات تتكرر - كالتي نعهدا في "ألف ليلة" وهي نموذج للأساطير العربية التي تفرعت عن القديم - مثل : ذات مرة ، وبعد أيام طويلة .. إلخ .

أضف لهذا استخدام الكنى والألقاب بوفرة ، والتلاعب بالألفاظ والأخيلة المجنحة، فثمة كلاب جهنم في متون الأهرام ، وأما أكفان أوزير المتوفى فليست إلا جدائل شعر إيزيس ونفتيس .. وهناك لا مجال للكلم أو الارتباط المنطقي بين الأحداث أو التلازم الشرطي ... فايزيس لا تتوح حين يقطع حور رأسها ، وقلب باتا يظل ثلاث سنوات في الشجرة دون أن يفنى ... ولقد أجمع للنقاد على أن الأدب الروائي الشعبي القادم من مصر كان غذاء رئيساً لآداب الشعوب الأخرى .. عبر أمثال يعسوب (يعسوب) وفايدروس وألف ليلة وماري دي فرانس وخرافات لا فونتين . ولك أن تتوسع في هذه الأمثلة زماناً ومكاناً فالنتيجة التي ذهب إليها الباحثون الغربيون تقطع بهذا <sup>(١٥٨)</sup>. ولا يعني من وراء ذلك تعظيم مصر إطلاقاً ، بل المقصود أن نقرر أن الأدب ظل مرتبطاً بالأسطورة طوال مرحلة التاريخة. ولا شك أن الأدب يتأثر بشخصية مبدعه وبيئته وثقافته وعصره ... إلخ . وبعد أن نقارن القديم بالحديث سنضرب بعض الأمثلة التي توضح ما عرضناه توأ .

خذ مثلاً مدرسة فرانكفورت (هوركايمر: ١٩٧٣ ، هيربرت ماركوز (١٩٧٩) ، وهابرماس ، لوكانش (١٩٧١) وأورنو (١٩٦٩) ... - التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، فقد كان طبيعياً أن تقاوم حال الشيئ والاعتراب والسطحية والمادية التي ترتبت على الرأسمالية ، وأن تحاول إعادة تميز الإنسان الشخصي وحرية ، وأن

(١٥٧)

Traut, Früh Formen, S.S. 120-152

Rossiter, Totenbücher, S.S. 25 - 78

Hornung, Unterwelt. , S.S. 9 - 52

Traut., Ibid. , S.S. 120 - 152

(١٥٨)

Lex. d. Äg. Kult. , S.S. 146-147, 297



تتأثر بفلسفة مثل هيجل وماركس وهيدجر ، وتختلف مهم ومع غيرهم في الوقت ذاته (١٥٩). لكن موقفها الكلي كان خطوة في اتجاه الحرية .

وأما فتجنشيتن الذى تتلمذ لبرتراندراسل - فقد اهتم بفلسفة اللغة ، ففرق بين الألفاظ - التى لا تعبر فى ذاتها إلا عن أشياء - والوقائع التى تعكس علاقات الأشياء ، وذهب لأن ثمة معنى ودلالة ، والمعنى Sinn يختلف عن الدلالة Bedeutung (أو ما يشير إليه المعنى ) ... وفى فكره شيء من التصوف إذ يرى أن ثمة من الموجودات ما لا تستطيع اللغة أن تعبر عنه ، كما أن فهم العبارة الواحدة يختلف من شخص لآخر ، فكان كلاً منا يعيش فى عالم لغوى شبه منعزل (الأنابودية : Solipcism ) (١٦٠). وقد نشر فتجنشيتن رسالته لأول مرة عام ١٩٢٢ بعنوان : رسالة منطقية فلسفية .

ها هنا نقرب من الدلالات أو الإشارات عند رولان بارت ، فالنص الأدبى يحوى رموزاً ودلالات يحسها القارئ على نحو قد يختلف عما ذهب إليه الكتب ، ومن ثم لا توجد قراءة واحدة وإن كان النص المكتوب واحداً . ولا شك أن السيميولوجيا (علم الإشارات) صارت من معالم النقد الحديث (١٦١).

ولا يخرج عن هذا الإطار النقدى ما يذهب إليه تيودوروف - الناقد والأديب المعاصر - حين يفرق بين اللفظ فى ذاته - والتركيب Syntax أى سياق العبارة - والدلالة أيضاً (١٦٢).

ولا شك أن هذا يعيدنا إلى الناقد المعروف : فرديناند دي سوسير ، الذى تأثر كثيراً بمذهبه فى النقد الموضعى محمد مندور ومحمد النويهى وأجيال من بعدهما ، وهو الذى رأى فى اللغة نظاماً من العلامات أو الإشارات والدلالات أو الرموز .. يكسبها

---

(١٥٩) عبد الغفار مكاوى : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، ص ٩-٤٣ وقارن : دوركيم : قواعد المنهج ، ص ٥٨-٥٩ .

(١٦٠) فتجنشيتن : رسالة منطقية فلسفية ، مواضع متفرقة .

وقلرن : عزمى إسلام : فتجنشيتن .

(١٦١) بارت : درس السيميولوجيا ، ص ٦٢ . والملاحظ فى فكريات النقدى أن تعدد الدلالات أمر ضرورى ، والقارئ يلعب فيه الدور الأكبر ...

(١٦٢) سعيد بو عيطه : النص الأدبى ، ص ٢٥ .

العرف الاجتماعي قبولاً لدى الناس ، وهو بذلك يفيد من المدرسة الاجتماعية ( أوجست كونت وإميل دوركايم ) ، ولكنه يتميز في نقده بالاعتداد بالنص كوثيقة ينبغي تحليلها على أساس نظام العلاقات اللغوية<sup>(١٦٣)</sup>. ولا شك أنه مهد للبنىوية الحديثة - التي صار من روادها في مصر الناقد جابر عصفور مثلاً . ودون تعليق مطول نرجو ملاحظة دوران هذه المذاهب النقدية حول الدلالات والرموز المتفاوتة . ولنتنقل الآن إلى قصة إيكو . في "اسم الورد" إدانة للتعصب للفكرى ، فثمة راهب يحتفظ بكتاب أرسطو عن (الكوميديا) ، وقد عني بنسخه ونشره وتعليمه ، ولكن ثمة سرّاً في الكتاب - إذ كان الموت مصير كل من يلمسه<sup>(١٦٤)</sup>... والحقيقة أن راهباً أعمى وضع السم في الكتاب لأن من يقرأه سيتخلص من مخاوفه ، وهو لا يريد للناس هذا حتى لا تفسد عقيدتهم ... إلخ . والمؤلف يشعرنا بأنه منصف لحضارة العرب معترف بفضلهم المعرفي ... والأستاذ أحمد الصمعي - مترجم للرواية - يشير إلى أن ثمة نظير هذه القصة في "ألف ليلة وليلة" (قصة الحكيم الذي قرر قتل الملك بكتاب مسمم لأن الملك أراد قتله رغم إخلاص الحكيم إذ قام بعلاج الملك من قبل ... ونحن نضيف أن كلا العاملين فيه استيحاء أو محاكاة - مقصودة أو غير مقصودة - لقصة سيتون خصواست ، وهي من الأساطير المصرية القديمة التي ذاعت على وجه الخصوص في العصر اليوناني (ق.م. ق.م.) في مصر ، وخلصتها أن للبطل الذي سرق أحد كتب السحر من المقابر القديمة يلقي حتفه ، ويكون ذلك مصير كل من يقتني ذلك الكتاب - إذ يطارده مالك الكتاب (الذي سرقه بدوره) ... ومعروف أن خصواست - ابن رمسيس - كان كاهناً عالمياً وطبيباً ضالماً في مسائل السحر .

(١٦٣) أشار محمد مندور إلى سبق عبد القاهر الجرجاني لسوسير في مجال دلالات اللغة وإشاراتها .. قارن : مندور : النقد المنهجي ، ص ٣٢٦-٣٢٨ ، مندور : في الميزان الجديد ، عبد العزيز حمودة : المرايا- المحببة ، ص ٢٧-٣٠ . وقارن أيضاً: المرايا المقمرة : ٤٢-٤٤ ، ١٩٧-٣٠٥ - والمؤلف يؤكد أن في بلاغتنا التقليدية عناصر كاملة للنظريتين اللغوية والنقدية ، وهما أكثر وضوحاً وملاءمة من المذاهب الغربية التي أسسها في أغلب الأحيان .

قارن كذلك مذهب هيوليت تبين في النقد الموضوعي (ت ١٨٩٣) : أميرة مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٥ .

(١٦٤) إيكو : القارئ في الحكاية - مواضع متفرقة . أمبرتوليكو : اسم الورد - ترجمة أحمد الصمعي .

حسب الله يحيى : "إيكو : الجنة" (البحرين : ص ٩٤ - ١٠٠) وقارن :

برونر : الأدب المصري ، ص ١٦٤ .

ولا يعنينا مرة أخرى أن تكون فكرة العمل مقتبسة ، ولكن ما نريد إيضاحه هو أهمية الأسطورة ، فهي توظف لوماً ، وتتيح للأديب الذي يستعملها أن يعبر عن مراميه وأهدافه - فأسلوب الأسطورة - الذي يختلف عن المنطق كما أوضحنا - غنى بالرموز على بالدلالات .

بقى أن نشير إلى أن أمبرتو إيكو أديب ناقد متبحر في السيميولوجيا، وهو من ثم يدرك أهمية الأسطورة وأن يكون الإبداع الأدبي وثيق الصلة بها . والجدير بالتوكيد هنا هو ما يلي :

١- غنى اللغة العربية بالدلالات المجازية - وعلاقات المجاز فيها لا حصر لها ، والاستعارة وأنواعها والكناية القريبة والبعيدة ... وغير ذلك من أخيلة (هي في رأينا- كما عرضنا- امتداد للأسطورة) وهي بعد تساعدنا على تصوير المعاني العقلانية بطريقة أدبية (بيانية) ، ومن هنا كانت ضرورة العناية بالبيان العربي لأنه مركب أساس في الأسلوب العربي - وليس وحسب علم المعاني (١٦٥).

٢- يجب اعتبار ما للفظ العربي من غنى في مخارجه - فالعربية أوسع مخارجاً وإن لم تكن أكثر في عدد حروفها - ومن ثم قوة جرسه ، وتموج دلالاته - نظراً للغنى الاشتقاقي . وجيب يضرب مثلاً لهذا بالجزر (قتل) فمشتقاته تتنوع كثيراً وكل منها يعطى دلالة مختلفة (١٦٦).

٣- علم المعاني - الذي يضاهي الآن الأسلوبية أو علم الأسلوب - تم التركيز عليه في المذاهب النقدية الأوروبية الحديثة نظراً لأمرين أساسيين : الاتجاه العقلاني المنتشر في أوروبا منذ عصر نهضتها ، وتقلص دور البيان (الأخيلة) في اللغات الأوروبية - حديثة النشأة نسبياً - فضلاً عن كونه أصلاً في اللغات القديمة (كاللاتينية والجرمانية واليونانية) لا يقارن بنظيره في اللغة العربية -

(١٦٥) عن خصائص اللغة العربية راجع :

Gibb & landau, Arab. Lit., S.S. 20-26

وقلرن : القرنى : السيوطى ، ص ١٧٤ - ١٨٣ حيث يعرض للخصائص الصوتية والبيانية للعربية . وأيضاً : الموسوعة الثقافية : ٤٦ ، ٨٤٧-٨٤٩ بولشاكوف : دراسات ، ص ٤ - ٧٠ .

Gib., Ibid.

(١٦٦)

دع عنك المصرية القديمة . ومن هنا وجب علينا اعتبار خصائص لغتنا لدى تطبيق المذاهب النقدية الحديثة عليها .

٤- لا ينبغي تجاهل المصرية القديمة ودورها لغوياً وثقافياً في التأثير في الأدب العربي عبر العصور - بل في الآداب العالمية- ومن ثم ندعو دائماً إلى دراسة الأدب القديم وحسن الاستفادة منه . ولعل البداية تكون بتطوير طرق تعلم المصرية القديمة ، وإتاحة الفرصة لكل دارس في تخصصه الأكاديمي أن يعرف شيئاً يخدم دراسته عن الحضارة المصرية القديمة (الشعر - المسرح - القصة - الفن - العمارة .. إلخ) - على ألا يطبق هذه بالطرق الروتينية الممقوتة .

### ٥ نماذج من الأسطورة :

نعود مرة أخرى لعالم الأسطورة كي نقبّس من صوره وأخيلته ما يظهر مدى تأثيره في أخيلة الشعراء.

ففي مجال الأسماء مثلاً لدينا لقب "موت نفث" أي أم الإله (إيزيس أم حور) ، ولك أن تتصور دلالة هذا اللقب على حامله التي لعبت دوراً هاماً في اللاهوت المصري ، واسم آست (إيزيس) أي العرش ، و"ورت . حكاو" أي عظمة السحر وهما لقبان لإيزيس ، فهي حامية العرش وذات السحر العظيم ، و"حور" أي الوجه أو الأعلى (إشارة للسماء) .. ومن أسماء الأشخاص : "سن . نفر" = الأخ الطيب ، و"سنت نفرت" أي الأخت الطيبة ، وبادي أوزير أي عطية أوزير ، وسانهت (سنوحى) ابن الجميزة (التي ترمز للحماية والظل) . دع عنك أسماء آلهة العالم الآخر وألقابها (رصد منها ما يزيد على سبعمائة إله في كتاب يمي نوات العلامة هورننج)<sup>(١٦٧)</sup>.

وبمناسبة ذكر "يمي نوات" فإنني أجد أفضل ترجمة له : المعراج المصري ، فهو بلا شك النموذج الأقدم لأدب المعراج سواء العربي أو الفارسي الذي صور فيه الزرادشتيون رحلات للعالم الآخر أو عالم الروح ، ومنه ظهرت كتب المعراج لسنانى



والعطار - التي ترجمت إلى العربية وذهب البعض إلى أنها المصدر الأول للكوميديا الإلهية . ومع تقدير هذا الرأي فإن دانتى تأثر - فى رأى بعض النقاد - بالمعري ومؤلفات ابن سينا والفارابى وابن طفيل وآخرين - عن الروح وخلود النفس (١٦٨)....

ويرتبط بهذا الموضوع اعتقاد المصريين بخلود الروح وعلاقتها بالجسد والنفس والقلب والاسم ... وقد دفعهم هذا إلى العناية بتحنيط الجسد حتى يتمكن من استقبال البا والكا (الروح والقرين) .. وتقديم القرين وعمارة المقابر ، وإقامة الاحتفالات الجنائزية (ومنها احتفال عودة القرين : وأخذنا منه ذكرى الأربعين ..) إلى غير هذا من طقوس الدفن والطم والندب وشق الجيوب وإسدال النسوة لشعورهن وتلفظهن بعبارات الرثاء للمتوفى ، ومنها : يا جملى - ياسبعى - هابوه وغيرها من الألفاظ المصرية التي صارت الآن غير مفهومة ... إلخ ، وصبغ الرؤوس باللون النيلي ، وارتداء ملابس الحداد ... ولاشك أن كل هذه العقائد والطقوس والتقاليد انتقلت إلينا عبر العصور وصار لها أثر كبير فى أدبنا الشعبى (١٦٩).

فإذا انتقلنا إلى مجال الغزل والنسب وجدنا حتشبسوت - واسمها يعنى : السيدة النبيلة الأولى - لم تتورع عن تصوير أمها بوصفها حبيبة آمون - الذى اعتبرته أباً لها، وذلك تعبيراً عن أسطورة قديمة عن الميلاد الإلهى لفراعنة مصر (١٧٠)!

وأما حتحور - إلهة الحب - فاسمها يعنى حرفياً : بيت الإله حور ، ومجازاً زوجه ، وهذا النوع من المجاز مألوف فى لغتنا وتعبيراتنا العامة إلى اليوم .

---

(١٦٨) قارن : إبراهيم شتا : التصوف عند الفرس ، ص ١٤-١٥ ،

ثروت عكاشة : معراج نلمة ، ص ٩١-١١١ عن قصة المعراج .

وقد أشرنا من قبل إلى أوجه التشابه بين الأدب المصرية والعربية فى هذا الصدد .

(١٦٩) راجع مثلاً بالإضافة إلى ما تقدم عن الألب الشعبى :

الحجاجى : الأقصر فى العصر الإسلامى - ففيه يحلل الأمثال والتعبيرات المصرية القديمة التى لم تزال

شائعة حتى اليوم على السنة : للعلماء فى المناسبات المختلفة . وقارن :

الموسوعة الثقافية : ٥٧٨٢-٥٧٨٣ .

(١٧٠) صورت أسطورة الميلاد الإلهى للملكة حتشبسوت (حوالى ١٥٢٠ ق.م.) على جدران معبدها المدرج

الشهير بالدير البحرى ، وقد حذا حذوها لمنحبت الثالث فى معبدها الشهير بمبلا الأقصر .

وفى أغاني الحب المصرية نلاحظ التناظر فى التعبير : يقول الرجال .. وتقول النساء .. فضلاً عن تكرار فواصل معينة - كما فى الترانيم والموشحات - وفيما يلي طائفة من التشبيهات التى شاعت فى تلك الأغاني :

- شعر المحبوبة يبدو أسود من الليل وسواد العنب والتين<sup>(١٧١)</sup> (ولعله يعنى العنب البرى أو ما نسميه عنب الديب) وقارن هذا بقول الشاعر العربى :

شعر الحبيب وحالى كـ  
كلاهما كالليالى

- يتبادل الجيبان مناداة بعضهما بأخى وأختى .. فالأخ هنا تعنى الحبيب ، وليس بالضرورة الأخ الشقيق ، وفى أحيان أخرى تعنى الصديق أو الرفيق ... إلخ<sup>(١٧٢)</sup>.

- مقارنة أصابع الحبيبة بزهرة اللوتس (وهذه الزهرة تشير إلى ميلاد الشمس وخلق العالم من الماء ... وغير ذلك من الدلالات الدينية الهامة ) .

- تصوير ليلة الحب التى تنتهى بالفراق - أو ما يسمى بأغنية اليوم الواحد .. قارن ذلك بالمثل الشعبى : أهى ليلة وآخرها فراق :

- تشبيهات مستمدة من الحقول والصيد والزراعة ، فتذكر مثلاً شجرة الجميز التى يهرع إليها الحبيب حين تهب الرياح ..

- من أوصاف الجميلة فى بردية تشتر بيتى : ثقل الأرداف وضيف الخصر ، وقد أشرنا لهذا حينما تناولنا غزليات البارودى .

وبالإجمال يذهب النقاد إلى أن مصر منحت كل الشرق المادة الأولى للشعر والأدب .. التى تظهر مثلاً فى قصة الأمير أرشيد الذى تيمه حب حياة النفوس ، فنجده

---

Kischkewitz, op. cit. S.S . 7 , 20,33,39,51,85 - 99

(١٧١)

وقارن كذلك تاريخ الحضارة : ٤٢٦ .

وعن الشعر الأندلسى : جومس : الشعر الأندلسى ، ص ٨٢-٨٨ . وأيضاً : ألف ليلة وليلة .

(١٧٢) وقد ظن البعض بناء على مثل هذه النصوص المجازية أن المصريين دأبوا على الزواج من أخواتهم !

وهو ظن لا أساس له من الصحة .

يقول لها : وجهك كالصباح .. وشعرك كالليل .. وقوامك مثل الغصن تثنيه ريح الشمال وريح الجنوب .. ثم يستطرد في وصف عينيها وعجزها وطيب رائحتها ... (قارن الليلة ٧٣٢ وكذلك الليلة ٧٣٨ عن قصة جنار الحورية وابنها الملك بدر باسم من فارس .. وإنك لتجد نفس هذه العناصر البلاغية في شعر الغزل الأندلسي .

وفي شقفة القاهرة - التي تضم أغاني غزلية مصرية أيضاً نجد وصفا حسيا صريحاً للحب كالذي صورته أدب الليالي العربية (١٧٣).

ونريد أن تنتقل الآن إلى بعض الأساطير الدينية والملاحم - نشير إليها في عناوين مختصرة :

• أسطورة رفع السماء وفصلها عن الأرض ، وشو - إله الهواء يحمل نوت (إلهة السماء) بأمر من رع .

• القط (رع) ذو الأرواح السبعة يقتل الأعداء . (مثل القط بسبعة أرواح) .

• صعود رع إله الشمس في السماء على ظهر حتحور (البقرة) ذات القوائم الأربع التي استطالت إلى ما لا نهاية له بأمر رع .

• محاكمة ست الشرير أمام محكمة الآلهة برئاسة رع وأساليب الدهاء والخدع التي لجأ إليها ست .. وكيف اقتلع عيني حور .. وكيف النقطت الغزاة إحداها (١٧٤) ...

أضف لهذا أسطورة إيزيس وأوزير ، ولعلها أشهر أسطورة على الإطلاق ، وما من أمة من الأمم إلا عرفتتها وتأثرت بها على وجه من الوجوه .

---

(١٧٣) راجع الهامش رقم ١٤٣ .

(١٧٤) قدم العلامة إرمان عدداً لا بأس به من هذه الأساطير . راجع :

أدولف إرمان : ديانة مصر القديمة ، ص ١٥ ، ٧١-١٠١ ...

وقارن : خفاجة : ميروبوليت يتحدث عن مصر ، ص ٢٠-٣٢ ، ٥٩ ، ١٢٣ ، ١٨٥ ...

## رؤية إجمالية

لا تتفك رؤية الأدب المصرى قابلة للتغير والتطور فى إطار ما قد يجد من مقارنة وتحليل. ولعله ليس من الشائع أن نعقد مقارنة بين الأدب العربى الحديث فى مصر والأدب المصرى (القديم)، ولكننا وجدنا أن للمقارنة على هذا النحو أثراً ينبغى الاعتراف به فى تطوير النقد ذاته، والوصول به إلى مرام جديدة. وربما أوجزنا فيما يلى عن سطور أسس تلك الرؤية التى تطرحها هذه الدراسة.

فى الباب الأول قدّمنا ترجمة موجزة لكل من الأديبين المرموقين: "محمود سامى البارودى" و "بتاح حنب"، لعلها رسّخت لفكرة الدراسة، وأظهرت أن مصر كانت الأم الرعوم لكليهما.

وأما فى انجاء الثانى فقد قدّمنا الأدب المصرى باعتباره صاحب السبق والريادة فى ميادين إبداعية متعددة كالملمحة، والدراما والأسطورة وغيرها وهو أدب رغم شيوع طابع الالتزام والمحافظة فيه ينطوى على نماذج تجديدية صارخة، اُتِسمت بنبرة نقدية حادة جدّته، وعملت على بعث الروح فيه من جديد، على نحو ما اتضح فى تعاليم العصر الانتقالى الأول وقصصه، وقد خصصنا لذلك الأدب الرفيع دراسة خاصة هى "الأدب المصرى"، بينما جعلنا نصب عينينا فى هذه الدراسة أن نلفت النظر إلى باطن حياتنا الأدبية الخصبة الذى ما فتئ يرفد ظاهرها بشتى عوامل الازدهار والنبوغ لو أننا أحسنّا الالتفات إليه، ولم نعتبره ردة إلى الخلف أو انقلاباً على الأعقاب. وتتلخّص رؤيتنا النقدية فى أن شعر البارودى كان فى جانب منه - تجلياً للروح المصرى الذى عبر عنه ذلك الأدب الذى يضرب بجذوره فى عصور النهضة المصرية التليدة، تلك التى سبقت أمماً كثيرة. وأيدّنا هذه الرؤية بأن اللغتين المصرية والعربية على درجة كبيرة من القرابة والتقارب. مما يعود على النقد الأديبى بفائدة هامة، وهى إيجاد تفسيرات ممكنة لكثير من الانحرافات الأسلوبية فى شعر البارودى، مما يتعزّر تفسيره على أساس فرضيات أخرى مهما تكن معاصرة.



ثم تعرضنا في الباب الثالث لنظرية الروح المصري، الذي يمرّ بمراحل تطورية عبر العصور، وبحثنا عن الأصول الفكرية لتلك النظرية في ديانة المصريين قديماً، وفي أنظمتهم الاجتماعية والسياسية حتى لا نحمل هذا المصطلح - أعني الروح - ما لا يحتمل، وهو مصطلح شاع في فكر الفلاسفة منذ ما قبل سقراط حتى هيجل ومن بعده على نحو ما يراه نقاد الفلسفة ومؤرخوها - وإنما يعنينا أن هذا الروح تكلم بلسان بتاح حتب قديماً، كما نطق البارودي باسمه حديثاً - نون مصادرة على حرية كل من الأدبيين أو اتهام لقدرتيهما على الإبداع.

وهذا ما قادنا في الباب الرابع إلى دراسة مقارنة بين مقدمة تعاليم الحكيم بتاح حتب وإحدى سرندييات البارودي، وأساسها أن النص الأدبي في الحالين إنما هو تعبير عن ذلك الروح المصري، والتعبير يشمل مضمون النص وأسلوبه في ذات الوقت، بما يعنى أن ثمة أطراً أو أساليب متوارثة للتعبير لا يزيدها الزمان إلا رسوخاً، كما أن ثمة رموزاً ودلالات لغوية لم يسع شاعرنا إلى اقتباسها من هنا وهناك، ولكنها أبت إلا أن تفيض على أسلة لسانه، لأنها جاءت من وحى ذلك الروح. ورؤيتنا هذه لم تتعارض بحال مع التحليل النقدي لقصيدة البارودي، وإن ساعدتنا في تأصيل كثير من الاتجاهات النقدية الحديثة، وردها إلى منابعها الحضارية الأونى، فالأسطورة كما أوضحنا مليئة بالإشارات والرموز على سبيل المثال.

ومضينا في تطبيق رؤيتنا النقدية على نماذج أخرى من شعر البارودي، مثل قصيدته في الأهرام، وما نظمه من أشعار في الآثار المصرية، وقصيدته في مصر التي نظمها حين وطئت قدماه أرضها بعد غربة ناهزت سبعة عشر عاماً في سرنديب. كما أظهرنا أثر الروح المصري في شعر الشكوى، وشعر الوصف وأغراض أخرى طرقها البارودي. ولعل هذا التجلّي التلقائي للقيم المعنوية في فنون الكتابة والنول يقودنا إلى استنتاج أن تيسير الأدب المصري في طبعات عربية كفيل بأن يعيد إلى الإبداع الحديث قدراً من التوازن.

ثم أضفنا فصلاً عن شعر الرثاء عند البارودى، وفيه اتضح لنا أن للمصرى  
تقاليد عريقة فى الرثاء وفنون التدب والتعداد، ووسائله فى التعبير عن الحزن  
والحداد، وأساليب متفرّدة فى مواجهة الموت وقد الأحبة انطوت - فى واقع الأمر  
- على أسس رؤية كونية لصراع الحياة والموت، كانت ضمن أسس أخرى كثيرة  
- قاعدة لرؤية فلسفية متميزة.

وفى الفصل الأخير من الباب الرابع رجعنا إلى تعاليم بتاح - التى ظلت  
حاضرة فى استشاداتنا وتفسيراتنا لشعر البارودى - كى نستبطن منها أهم المبادئ  
السلوكية الشخصية والاجتماعية، وما انطوت عليه من رؤية فلسفية جامعة لدى  
ذلك الحكيم الفيلسوف.

وفى الفصل الختامى أوضحنا أن الأسطورة المصرية جمعت ألوان الخيال  
والمثاق، والشعور واللاشعور، والحس والحدس، والوجدان والرمز، والمعنى  
والدلالة، والعلامات والإشارات، وأن الدعوة لتحليل الأسطورة المصرية ليست  
ردّة إلى الماضى بقدر ما هى استنباط نرؤى نقدية جديدة. فإن كان فى هذه  
الدراسة استجابة لتلك الدعوة فنرجو أن تكون عند مستوى ملائم، لعل فيه بعض  
الفائدة لكل باحث وعالم.

## قائمة المراجع

- ✽ الأمدى  
(الحسن بن بشر)  
الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ط ٢ تحقيق  
السيد أحمد صقر، جزءان، دار المعارف ١٩٧٣
- ✽ إبراهيم الدسوقي شتا  
التصوف عند الفرس، دار المعارف
- ✽ إبراهيم رزقانه وآخرون  
تاريخ الحضارة المصرية، ج ١، النهضة المصرية
- ✽ إبراهيم عبد الرحمن  
الأدب المقارن، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٥
- ✽ إبراهيم عبد القادر المازني  
الشعر غاياته ووسائطه، تقديم: مدحت الجيار، دار  
الصحوة، القاهرة ١٩٨٦
- ✽ إبراهيم عبد الجيد اللبان  
مشكلات فلسفية، القاهرة ١٩٥٤. وآخرون
- ✽ ابن خلدون (عبد الرحمن)  
المقدمة، دار الشعب، القاهرة.
- ✽ ابن رشيح القيرواني  
العمدة (اختيار محمد طاهر الجيلاوي)
- ✽ ابن سلام الجمحي:  
طبقات الشعراء.
- ✽ ابن طفيل:  
حي بن يقظان (تحقيق فاروق سعد) - ط ٣ - دار  
الآفاق بيروت ١٩٨٠.
- ✽ ابن قتيبة:  
الشعر والشعراء.
- ✽ أبو حيان التوحيدى  
المقابسات، طبعة مجرية، شيراز ١٣٠٦هـ -
- ✽ أبو هلال العسكري:  
كتاب الصناعتين - دار الكتب العلمية - بيروت  
١٩٨٠م.
- ✽ نحمد إسماعيلوفيتش  
فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر،  
دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م.

- \* أحمد أمين: النقد الأدبي، جزءان، ط ٤ النهضة المصرية ١٩٧٢
- \_\_\_\_\_
- زعماء الإصلاح في العصر الحديث، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٨، ١٩٧١.
- \* أحمد رشاد موسى: ابن طفيل - مجلس الشؤون الإسلامية القاهرة ١٤١٩ - ١٩٩٨.
- \* أحمد فخرى: مصر الفرعونية - القاهرة ١٩٦٠.
- \* أرسطو: علم الأخلاق إلى نيقوماخوس (ترجمة أحمد لطفى السيد)، القاهرة .
- \* ابن طفيل: حي بن يقظان
- \_\_\_\_\_
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر (تحقيق شكرى عياد) دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧م
- \* إرمان (أدولف): ديانة مصر القديمة (ترجمة عبد المنعم أبو بكر) ، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٩.
- \* أفلاطون: المأدبة (ترجمة وليم الميرى) دار المعارف - القاهرة ١٩٧٠.
- \_\_\_\_\_
- جمهورية أفلاطون (ترجمة حنا خباز) دار القلم، بيروت
- \_\_\_\_\_
- فايدروس (عن النفس)، القاهرة.
- \* البدراوى زهران: مقدمة فى علوم اللغة، دار المعارف ١٩٨٧
- \* أميرة حلمى مطر: فلسفة الجمال، دار المعارف.
- \* أنس داوود: حوار مع الإبداع الشعرى المعاصر، دار هجر، القاهرة ١٩٨٦.



- ✽ انس داوود شعر محمود حسن إسماعيل، دار هجر ١٩٨٦.
- ✽ انطون زكري الألب والدين عند قدماء المصريين، القاهرة.
- ✽ انور الجندي المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر ١٨٤٠ - ١٩٤٠، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦١.
- ✽ إيست (جودون) الجغرافيا توجه التاريخ، دار الهلال، القاهرة.
- ✽ إيكو (امبرتو) اسم للوردة، (ترجمة أحمد الصمعي)، دار التركي تونس.
- 
- القارئ في الحكاية - التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ١٩٩٦.
- ✽ بارت (رولان) درس السيميولوجيا - ترجمة عبد السلام بن عبد العال، ط ١ دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦
- ✽ برجسون (هنري) التطور الخالق، ترجمة محمد قاسم، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٤.
- ✽ برديايف (نيقولا): الحلم والواقع (ترجمة فؤاد كامل)، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٤.
- ✽ برونر (هلموت) الملاح الرئيسة للألب المصري القديم - ترجمة فايز علي، القاهرة ٢٠٠١ (قيد الطبع).
- ✽ بريست (جيمس هنري) تاريخ مصر من أقدم العصور (ترجمة حسن كمال) ط ١ المطابع الأميرية ١٩٢٩.
- 
- فجر الضمير - (ترجمة سليم حسن)، مكتبة مصر ١٩٨٠، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٩م

- \* بوزنز وآخرون  
معجم الحضارة المصرية القديمة (ترجمة أمين سلامة)  
هيئة الكتاب ٢٠٠١.
- \* تشيرنى (يلاروسلاف)  
الديانة المصرية القديمة (ترجمة أحمد قدرى) هيئة  
الآثار ١٩٥٢.
- \* توفيق الحكيم  
بجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٨١.
- \* ثروت عكاشة (محقق)  
معراج نامة ، ط ١ ، دار المستقبل، القاهرة ١٩٨٧
- 
- \* جاردينر (آلان)  
مصر فى عيون الغرباء جزاءان، هيئة الكتاب ١٩٨٤.
- \* جورجى زيدان  
الفلسفة اللغوية، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩م
- \* جومس (جارسيا)  
الشعر الأندلسى ترجمة حسين مؤنس، النهضة المصرية  
القاهرة.
- \* حسين المرصفى (العلامة الشيخ)  
الوسيلة الأدبية فى علوم اللغة العربية، القاهرة.
- \* حسين فوزى النجار:  
على مبارك أبو التعليم، هيئة الكتاب، ١٩٨٧.
- \* حسن حسين شكرى:  
جون ميلتون، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٦.
- \* حسن حنفى:  
جمال الدين الأفغانى، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
- \* دور كايم (إميل)  
قواعد المنهج فى علم الاجتماع (ترجمة محمود قاسم  
والسيد بدوى)، دار المعرفة ، الإسكندرية ١٩٨٨.
- \* ديكارت (رينيه)  
مقال عن المنهج، ترجمة محمود الخضيرى، القاهرة  
١٩٨٥.

- \* ديكنسون (لويز):  
فلسفة الخير (ترجمة رمزي حليم - الأنجلو المصرية)  
للقاهرة
- \* راسل (برتراند):  
تاريخ الفلسفة الغربية، جزآن - ترجمة زكي نجيب  
محمود، القاهرة.
- \* روشكا (الكسندرو):  
الإبداع العام والخاص، عالم الثقافة، الكويت.
- \* زكريا إبراهيم:  
المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، القاهرة.
- \* زكي نجيب محمود:  
في فلسفة النقد، ط ١، دار الشروق، بيروت، ١٣٩٩  
هـ، ١٩٧٩ م.
- قيم في التراث، هيئة الكتاب، ١٩٩٩
- مع الشعراء ط ٢، دار الشروق ١٩٨٠.
- نافذة على فلسفة العصر، كتاب العربي، الكويت  
١٩٩٠.
- \* سارتر (جان بول):  
الوجودية مذهب إنساني (ترجمة عبد المنعم الحفني)  
ط ٤، القاهرة ١٩٧٧.
- ما الأدب؟ (ترجمة محمد غنيمي هلال) هيئة الكتاب،  
القاهرة ٢٠٠٠ م.
- \* سامي البدراوي:  
أوراق البارودي، المركز العربي للبحث، القاهرة  
١٩٨١.
- \* سامي السهم:  
التعليم والتغير الاجتماعي في مصر في القرن ١٩،  
هيئة الكتاب ٢٠٠٠.
- \* سعد أبو الرضا:  
نحو منهج نفسي في نقد الشعر، هيئة الكتاب، القاهرة  
١٩٨٤.

✳ سعد عبد العزيز حباتر: مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الأنجلو المصرية،

القاهرة ١٩٧٠.

✳ سليم حسن: الألب المصرى القديم - جزءان، أخبار اليوم القاهرة

١٩٩٠.

✳ شاخت (ريتشارد): رواد الفلسفة الحديثة (ترجمة أحمد حمدى محمود)

هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٣.

✳ شريباتوف (جريجور): مخطوطة فريدة ليوסף المغربى فى ليننجراد

ندوة القاهرة فى ألف عام، ج ١، مطبعة دار الكتب،

القاهرة ١٩٧٠.

✳ شكرى عياد: اللغة والإبداع، القاهرة

✳ شوقى ضيف: البارودى رائد الشعر الحديث، ط ٤ دار المعارف

القاهرة ١٩٨١.

الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، ط ١٠ دار المعارف

١٩٧٨.

النقد، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.

✳ صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية فى القرآن الكريم ط ١ - لونجمان

القاهرة ١٩٩٥.

✳ صلاح فضل: شفرات النص، ط ١ - دار الفكر، القاهرة ١٩٩٥

✳ عباس محمود العقاد: آراء فى الأدب والفنون، هيئة الكتاب، القاهرة بيروت.

ابن الرومى: حياته من شعره.

أبو نواس:



- لديوان (بالاشتراك مع المازنى) القاهرة ١٩٢٢ - ١٩٩٩
- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، القاهرة ١٩٣٧.
- مراجعات فى الآداب والفنون، المطبعة المصرية القاهرة.
- عصر محمد على ونهضة مصر، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٩
- عبد الحميد البطريق: \* آداب السلوك عند المصريين القدماء، القاهرة ١٩٨٤.
- عبد الرحمن الرافعى: \* عصر إسماعيل، الهلال، القاهرة
- عبد العزيز بسيونى: \* مصر المجاهدة عبر العصور، ج ١، ٢ - دار الهلال القاهرة ١٤١٠ - ١٩٨٩.
- عبد العزيز القرنى: \* السيوطى إمام المجتهدين، هيئة الكتاب ١٩٩٠م.
- عبد العزيز حموده: \* المرايا المحدثه من البنيوية للتفكيك، عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٨.
- المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠١.
- عبد العظيم أنيس: \* الثقافة المصرية، دار الفكر، بيروت
- (ومحمود أمين العالم)
- عبد الغفار مكاوى: \* المسرح الملحمى، دار المعارف بمصر ١٩٧٧
- النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حلية ٨٨/١٣، الكويت ١٤١٣ - ١٩٩٣.
- عبد القاهر الجرجانى: \* دلائل الإعجاز، هيئة الكتاب ١٩٩٩.

\* عبد الله بن المقفع: الألب الصغير والألب الكبير، مكتبة الحياة - بيروت ١٩٨٧.

كليلة ودمنة، تحقيق إلياس زخريا - ط ٤، دار  
الأنثلس، بيروت ١٩٨٣م.

\* عبد الله عووضة: ماهية الجمال، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٩.

\* عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر  
المعاصر، ط ١ - مؤسسة المعارف، بيروت ١٩٨٥.

\* عزمي إسلام: فتجنشيتن، القاهرة ١٩٧٩.

\* علي الحيدى: محفوظ سامى البارودى، الكتاب العربى، القاهرة  
١٩٦٧

\* على شلش: من مقعد الناقد، دار المعارف بمصر ١٩٨٤.

\* على عبد الواحد وافي: نشأة اللغة عند الإنسان والطفل، القاهرة ١٩٨٠.

\* غنيمى هلال (محمد): مختارات من الشعر الفارسي، الدار القومية، القاهرة  
١٩٦٥.

فايز على: الألب المصرى، ٤ أجزاء (مخطوط)

الديانة المصرية (مخطوط).

سنوحى، الفلاح الفصيح، الملاح الغريق، أفق خوفو  
(قصص مصرية) مخطوط.

فلسفة التاريخ المصرى (مخطوط)

معارضات محمود سامى البارودى (مخطوط)

✱ فايز على

مسرحيات شوقي، ط ٢ ، القاهرة ١٩٩٥.

اللغة العربية نمج حديث، ج ١ ، ٢ ، ٣ القاهرة  
٢٠٠٠ - ٢٠٠١.

اللغة المصرية وكتابتها الهيروغليفية، القاهرة ٢٠٠١

✱ فرانكو (إيزابيل)

معجم الأساطير المصرية (ترجمة ماهر جويجاتي) دار  
المستقبل، القاهرة ٢٠٠١.

✱ فتجنشتين (لودفيج)

رسالة منطقية فلسفية - ترجمة عزمى إسلام - الأنجلو  
المصرية ، القاهرة.

✱ فروم (إريك)

أزمة التحليل النفسى (ترجمة طلال عتريس) ط ١،  
المؤسسة الجامعية، بيروت ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨.

✱ فرويد (سيجموند)

تفسير الأحلام - إعداد خليل تادرس ، مطبعة النصر ،  
القاهرة.

ما فوق مبدأ اللذة (ترجمة إسحق عزمى) دار  
المعارف، القاهرة ١٩٨٠.

✱ قدامة بن جعفر:

نقد الشعر (تحقيق محمد عيسى منون) - ط ١ ، ١٩٣٤

✱ القزويني (الخطيب):

الإيضاح فى المعانى والبيان والبدیع، ٤ أجزاء شرح  
عبد المتعال الصعیدی، المطبعة المحمودية، القاهرة  
١٣٥٣هـ، ١٩٣٥م.

✱ كامل كيلانى:

صور جديدة من الألب للعربى - مكتبة الآداب القاهرة،  
١٣٥٨ - ١٩٣٩

✱ كانط (إيمانويل):

تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق (ترجمة عبد الغفار مكاوى)،  
القاهرة.

\* كيريتشكو (فاليريا): بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، دار رادوغا، موسكو ١٩٨٦.

\* كلارك (رنل): للرمز والأسطورة (ترجمة أحمد صليحة)، هيئة الكتاب، القاهرة ٢٠٠٠.

\* لوبون (جوستاف): سر تطور الأمم (ترجمة أحمد فتحى زغلول) دار الفرجاتى - طرابلس - القاهرة.

\* ماهر شفيق فريد: أربعة نقاد معاصرون، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٩

\* محسن لطفى السيد: مجات يمي نوات - كتاب العالم الآخر، القاهرة ١٩٩٣.

\* محمود سامى البارودى: ديوان البارودى - ٤ أجزاء - شرح على الجارم، ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١.

كشف الغمة فى مدح سيد الأمة، تقديم سعد ظلام ، ط ١، دار الشعب - القاهرة ١٩٧٨.

\* محمد إبراهيم أبوسنة: دراسات فى الشعر العربى، دار المعارف ١٩٨٢

\* محمد أحمد خلف الله: مفاهيم قرآنية، عالم المعرفة، الكويت ١٤٠٤، ١٩٨٤.

\* محمد إسماعيل الندوى: الهند القديمة حضاراتها ودياناتها، دار الشعب ، القاهرة ١٩٧٠.

\* محمد الحجابى: الأقصر فى العصر الإسلامى ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٧٨.

\* محمد النويهي: شخصية بشار، القاهرة

\* محمد بريدة: محمد مندور وتنظير النقد العربى، دار الفكر القاهرة ١٩٨٦.



✽ محمد بيومي مهران: مصر والشرق الأدنى القديم، ط ٤ ، دار المعرفة، الإسكندرية ١٩٨٨.

✽ محمد حسين هيكل: تراجم مصرية وغربية، السياسة الأسبوعية، القاهرة.

تقديم ديوان البارودي، تقديم الشوقيات، القاهرة

✽ محمد خليفة التونسي: فصول في النقد عند العقاد، دار المثني، بغداد.

✽ محمد شفيق غربال: تكوين مصر، هيئة الكتاب ١٩٥٧، ٢٠٠٠.

✽ محمد صبري: أدب وتاريخ.

✽ محمد صقر خفاجة: تاريخ الأدب اليوناني، النهضة المصرية ١٩٥٦.

✽ محمد عناني: الشعر والتاريخ في المسرح، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٩.

✽ محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٩.

النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر

✽ المرزوقي (أحمد بن محمد) شرح ديوان الحماسة (نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون)، ط ٢ ، لجنة التأليف، القاهرة ١٣٨٧، ١٩٦٧

✽ مصطفى التوني: علل التغير اللغوي، حولية ١٣، الكويت ١٤١٣، ١٩٩٣.

✽ مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي، تفسير أسطوري، لونغمان، القاهرة ١٩٩٦.

✽ مصطفى لطفى المنفلوطي: النظرات ، ج ١ ، ط ٨، دار الهلال، القاهرة ١٩٤٠.

✽ الموسوعة الثقافية: دار الشعب، القاهرة ١٩٧٢.

- \* موسوعة مصر الحديثة: حسن عبد الشافي (محرر) هيئة الكتاب ١٩٩٧.
- \* ميخائيل نعيمة: الغربال ، دار المعارف بمصر ١٩٤٦.
- \* محمد حسين هيكل: تقديم ديوان البارودي، تقديم الشوقيات.
- \* نازلي إسماعيل حسين: الشعب والتاريخ، القاهرة ١٩٨٢.
- \* نبيل راغب: معالم الأديب العالمي المعاصر، دار المعارف، القاهرة.
- \* هيجل (جورج فريدريك) محاضرات في فلسفة التاريخ ، ترجمة إمام عبد الفتاح، القاهرة ١٩٧٨.
- \* هيرودوت: هيرودت يتحدث عن مصر - ترجمة محمد صقر خفاجة، شرح وتقديم أحمد بدوي، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧.
- \* هويسمان (دنيس): علم الجمال ، ( ترجمة أميرة حلمي مطر ) للقاهرة
- \* يحيى أحمد: الاتجاه الوظيفي (الألسنية - عالم الفكر، مجلد ٢٠، عدد ٣ ، الكويت ١٩٨٩.
- \* يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإلهام، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٣.

## المراجع الأجنبية

***Encyclopaedia of Islam , Leiden , vol . 2***

- ***Brunner, Helmut***: Altagyptische Erziehung, Darmstadt.

----- , : Altagyptische Weisheit,, Darmstadt 1988

----- , : Grundzuege einer Geschichte der Altaegyptischen Literature, W.-Bg, Darmstadt, 1980

- **Budge (Wallis)**, An Egyptian Hieroglyphic Dictionary, 2 vol. Dover 1978.

----- , Egyptian Language, Dover 1983.

----- , Egyptian Religion, Bell, New work.

-----, The Gods of the Egyptians, 2 vol., Dover.

-----, Osiris, 2 vol., Dover.

- **Crabbs (J. A)**:The Writing of History in Nineteenth Century Egypt, AUC press, Cairo 1984.

- **Erman (adolf)**:

Literatur der Alten Aegypter, Leipzig 1923

- **Fairman, H.W**, "The Triumph of Horus", Batsford, London.

- **Freud (Siegmond)**: Drei Abhandlungen zur Sexual Theorie,

- **Gardiner (Alan)**: Egyptian Grammar, London, 1929.

----- , Notes on the Story of Sinuhe, Paris, Champion 1916.

- **Gibb, Landau**, Arabische Literatur Geschichte, Artemis, Zuerich 1968.

- **Gunn (Battiscombe)**, the Instruction of Ptah – Hotep, London 1918.
- **Holt**, Egypt and the Fertile Crescent: 1516- 1922, 3<sup>d</sup> edit, cornell uni.press, London 1980.
- **Hornung (Erik)**, Der Eine and Die Vielen, W.Bg., Darmstadt, 1983.
- , Aegyptische Unterweltsbuecher,
- **Ibn Khaldun**, the Muqaddima, F.Rosenthal, London 1967.
- **Jayyusi (Salma Kh.)**, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, E.Jbrill 1977.
- **Jockel (R.)**, Islamische Geisteswelt, Muenchen 1981.
- **Kant (Immanuel)**, Werke in zwolf Banden (B.VII & VIII), Frankfurt 1968.
- **Kischkewitz (Hannelore)**, Liebe Sagen Lyrik aus dem Agyptischen Altertum, Reclam, Leipzig 1976.
- **Lexikon der Agyptischen Kultur**, Wiesbaden.
- **Lexikon der Islamischen Welt**, III B. Kohl hammer, Stuttgart.
- **Machovec**, Freud His Contributions to Modern Thought, Pauper press. New York
- **Mounah A.Khoury**, Poetry and the Making of Modern Egypt, vol I, Leiden, E . J Brill 1971.
- **Mueller (C. Detlef)** Grundzuege des Christlich – islamischen Agypten, Darmstadt 1969.
- **Nagelsenziklopaedie: Agypten**, Munchen 1981.
- **Nicholson (R.N.)**, A Literary History of the Arabs, Cambridge, uni. Press 1969.
- **Platon**, Platon Werke, K.Widdra, W.bg., Darmstadt.
- **Roder (G)**: Urkunden zur Religion des Alten Agypten, 1 Ausg, Eugen Verl, Dusseldorf 1978.
- **Rossiter (E.)** Die Agyptischen Totenbuecher, Liber.



- **Schindler**, Egypt through the Ages, State tour. Dep., Cairo, 1939.
- **Schlögl**, Echnaton, Rowohlt 1987.
- **Traut (Emma Brunner)**, Früh Formen des Erkennens, Darmstadt 1990.
- , Lebens weisheit der Alten Ägypter, Freiburg 1985.
- , Gelebte Mythen, Darmstadt 1981.

**تم بحمد الله**







## 📖 هذا الكتاب :

اهتم المؤلف بشعر البارودي منذ حوالي ثلاثين سنة، وأوضح  
دوره في إحياء الشعر العربي في دراسته بعنوان (معارضات  
البارودي). وأثناء دراسته للحضارة المصرية انبهر إلى وجه الشاب  
بين شعر البارودي والأدب المصري القديم، وخاصة تعاليم الحكيم  
بناح حنب، فعكف على دراسة هذه الظاهرة دراسة نقدية.  
وفي هذا الكتاب يقدم المؤلف رؤية نقدية مقارنة بين شعر  
البارودي والأسطورة المصرية القديمة ومناذج أخرى من الأدب  
المصري.

## 📖 المؤلف

اهتم بالدراسات النقدية الأدبية فضلا عن شغفه بالحضارة  
المصرية القديمة؛ التي تعتبر ينبوعا تجب على الدارسين أن ينهلوا  
فألف في موضوعات مختلفة مثل: تعليم اللغة العربية، واللغة  
والتاريخ المصري القديم، والأدب والديانة المصرية القديمة.

